الخروج من الظل

قراءة فى القصة النسائية القصيرة فى مصر

محمد السيد إسماعيل



المجلس الأعلى للثقافة

الخروج من الظل

قراءة فى القصة النسائية القصيرة فى مصر

محمد السيد إسماعيل



٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

إسماعيل، محمد السيد

الخروج من الظل (قراءة فى القصة النسائية القصيرة فى مصر)

محمد السيد إسماعيل

القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠١٠

١١٦ص؛ ٢٤ سم.

١- القصص العربية القصيرة - تاريخ ونقد.

(أ) العنوان ٨١٣,٠٠٩

رقم الإيداع ٢٠٠٩/٢٢٥١٣

الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 479 - 793 - 9

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التى تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هى اجتهادات أصحابها، ولا تعبِّر بالضرورة عن رأى المجلس.

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 27352396 **Fax** : 27358084.

www.scc.gov.eg

الفهـــرس

تمهيد

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة "القصة النسائية القصيرة فى مصر" فى عقودها الأخيرة، وترجع أسباب اختيار هذا الموضوع إلى ما شهدته "القصة القصيرة" عموماً من تطور على مستوى تقنياتها الفنية، وما شهدته "القصة النسائية القصيرة" تحديداً من طفرة واضحة تمثلت فى وفرة مادتها وتنوع اتجاهاتها الفنية وطرائقها "التقنية".

ولا يعنى تخصيص هذه الدراسة لـ"القصة النسائية" اعترافًا ما بانفصالها عن الحركة " الأدبية" العامة، فما من شك فى أن "اعترافًا" كهذا سوف يكرس - دون أن نقصد إلى ذلك صراحة - الادعاء باختلاف "المرأة" عن "الرجل" على مستويات أخرى يؤكدها الخطاب الرجعى السائد والنظرة "المجتمعية" العامة، التى لا ترى فى المرأة أكثر من "تابعة" لا تملك من أمرها شيئًا اللهم إلا "الإخلاص" لهذه "التبعية" بوصفها - أى هذه التبعية - اعترافًا صريحاً أو ضمنياً بهيمنة "الآخر" (الأب، الزوج، الأخ، الأم، إلخ).

ومما لا شك فيه أن تلك "الثنائية" العتيقة التى تقابل بين "المرأة والرجل" لا تخرج عن كونها إحدى "الثنائيات" المتداولة والخاطئة من قبيل "الأصالة والمعاصرة" و"العلم والدين" و"العلمانية والإسلام" و"الموروث والوافد" إلى آخر هذه الثنائيات التى لم نستطع تجاوزها منذ بدايات "النهضة" المعاصرة حتى اللحظة الراهنة.

وإذا كان بعض هذه "الثنائيات" يحتاج إلى قليل أو كثير من "التأويل" لفض تناقضه "الموهوم"، فإن ثنائية "الرجل والمرأة" لا تحتاج - فى اكتشاف زيفها - إلى مثل هذا "التأويل" أو "التأمل" حيث" إن الفروق البيولوجية بين الرجل والمرأة فروق كمية

لا كيفية، وإن هذه الفروق لا تميز بينهما فى أى نشاط يؤديانه إلا النشاط الجنسى الذى يختلفان فيه ليتكاملا وتستمر الحياة"[١].

ورغم ذلك فقد ترسخت هذه "الثنائية" حتى أصبحت إحدى السمات المجتمعية الثابتة، وأكثر من ذلك فقد أصبح تكيف "المرأة" على هذا "القمع" جزءًا من طبيعتها، على نحو ما يظهر من قول سلوى بكر: "لا يلزمنى كى أكون كاتبة حرة أكثر من أن أترك العنان لخيالى، يذهب حيثما شاء دون حدود أو سقوف لكن ما إن أشرع فى الكتابة حتى يبرز الرقيب الداخلى الذى يستمد قوته من تراث القمع ومفاهيم القطيع وقيمه"[٢].

وإذا كان هذا يحدث مع إحدى "الكاتبات" الحريصات على رفض "القمع" ومحاولات الخلاص منه، فكيف الحال مع غيرها ممن لا يتمتعن بمثل هذا "الوعى" الحاد بوضعية "المرأة"؟!

إن كل ما سبق لا يمنع وجود استثناءات عديدة وفروقات متنوعة طبقًا لتفاوت مستويات "التعليم" و"الوعى" والوضعية "الاجتماعية" بين "امرأة" وأخرى، وأكثر من ذلك فقد تعيد "المرأة" ذاتها – فى مواقف عديدة – آلية "القهر" الواقع عليها على نحو ما يظهر فى قول كاتبة أخرى (سهام بيومى) أن هناك "ربة بيت متفرغة لشؤون أسرتها وامرأة عاملة أو متعطلة أو ممارسة لعمل عام أو مجرد حيوان استهلاكى تعيش متطفلة على قوى أخرى منتجة فى المجتمع، وبين كل ذلك توجد امرأة مستغلة وامرأة مستغَلة، فما الذى يجمع بين كل هذا الشتات فى خندق واحد؟ وعندما نقول إن المرأة مقهورة فأى امرأة منهن؟ والمرأة أيضًا قد تمارس القهر أو إنها جزء من آليات القهر قد تعيد إنتاجه مثلها فى ذلك مثل الرجل المقهور"[٣].

لكن هل يمكن تصور أن تظل المرأة –غالبًا – على هذه الصورة، أى تظل "موضوعًا" للقمع الذى يمارس عليها من "الآخرين" ومن "نفسها" ثم معيدة لـ"إنتاج" هذا "القمع" على غيرها؟!

إن تاريخ نضال "المرأة" - هو جزء من تاريخ التقدم والتحرر العام - فى سبيل الحصول على حقوقها المشروعة منذ بدايات "النهضة" حتى الآن ينقض هذا "التصور" ولا شك فى أن ما نالته من "حقوق" - وهو ليس بالقليل - ليس سوى تتويج لهذا "الكفاح" المتواصل.

وقد بدأ هذا "النضال" - فى المرحلة الأولى - بالتمرد "الحاد" على الأعراف السائدة، بوصفه "ضرورة" ملحَّة "لتحرير الكلمة والسلوك والكتابة، فللتمرد أخطاؤه وأخطاره بلا شك لكنه مرحلة أساسية فى مجرى الوعى لتفجير الطاقات الإبداعية"(٤).

لكن ما ينبغى ملاحظته هو أن هذا "التمرد" الحاد كان ذا طابع "نخبوى" حيث اقتصر فى بداياته على "نساء" "الطبقات" العليا فى المجتمع ممن تمتعن بـ"وعى" متطور واتصال واضح بالثقافة الغربية، ولا يكتمل "المشهد" أمامنا إلا باستحضار صورة "مقاومة" المرأة داخل "الطبقات" الشعبية، وهى صور لا تقل أهمية عن سابقاتها، وإن اتسمت بكثير من "الحذر" و"الازدواجية" أحيانًا حين "يمارس الخطاب المستتر الذى يدل على رفضهن للخطاب المعلن فى الوقت نفسه يعلن موافقتهن على الخطاب المعلن (الذكورى) عن طريق الخضوع الشكلى لقوانينه"(٥) ولا شك فى أن "ازدواجية" هذا "الموقف" ترجع إلى قصور غاية "التمرد" حيث لم يتجاوز - هذا التمرد - مجرد الرغبة فى "التخفيف من الضغوط وتعويض الحقوق المسلوبة بشكل أو آخر، وأشهر فنون نسج الخطاب المستتر هى: تلبُّس الجن فى جسد المرأة، والشعوذة، والقيل والقال، والتذمر، والأمثلة والحكايات والأغانى الشعبية، وأخيراً الملبس"(٦).

وبين هذين الطرفين: "التمرد" الحاد من ناحية و"التمرد" المراوغ من ناحية أخرى تَولَّد ما يمكن أن نسميه بـ"التمرد" الفعال المتسم بـ"العمق" و"الواقعية" و"الشمول"، وقد كانت أولى علامات هذا "التمرد" الفعال متبدية فى محاولة "المرأة" اكتشاف "ذاتها" ومعرفتها معرفة "حقيقية" تمهيداً لاستعادة "الآخر" (الرجل) على نحو صحى، وقد ذهبت إحدى "الباحثات" (د. سوسن ناجى) إلى أن "نفى" المرأة لـ"ذاتها" "لا يظهر فقط فى إعطاء الرجل مكانًا خلفيًا فى كتابات المرأة، بل يظهر أيضا فى كثرة استدعائه فى هذه الكتابات"(٧) وهو ما لم نستطع الاطمئنان إليه تماماً، لأن "نفى" المرأة لـ"ذاتها" لا يكمن فى كثرة

استدعائها لـ"الرجل" فى كتاباتها أو قلة "استدعائه"، بل يكمن - أساسًا - فى كيفية تصويرها لوضعية "المرأة" إزاء "الرجل" فى هذه "الكتابات"، حيث نستطيع - من خلال صورة هذه الوضعية - معرفة رؤية "الكاتبة" وموقفها من طبيعة العلاقة بين "الرجل" و"المرأة" ودرجة انحيازها - أو تمردها على - تبعية هذه "العلاقة".

ولا يكتمل "وعى" المرأة بذاتها هنا إلا بإدراك صورتها لدى "الرجل" بعموميته ومعرفة "الفروقات" الدقيقة والواضحة بين "الصورة الاجتماعية المفروضة عليها من ناحية ووعيها بذاتها من ناحية أخرى"(٨).

ولا يعنى اكتشاف "الذات" أو تأكيدها إزاء "الآخر" نوعًا من "التمجيد" الاستعلائى لأننا بذلك نكون إزاء "خطاب" مثالى مضاد مفرط فى "الذاتية" ومفارقة "الواقع"، ولهذا فقد كثرت الكتابات الداعية إلى ضرورة "نقد" المرأة لذاتها وعدم اقتصارها على "نقد" الرجل وذلك " لأن نقد المرأة الرجل يكبلها فى القسمة الثنائية ولكن نقدها لذاتها يسمح لها بمجاوزة ذاتها الزائفة إلى ذاتها الحقيقية التى لا توجد إلا فى أن تكون هى والرجل فى حالة وحدة وليس فى حالة قسمة"(٩).

إن صياغة "الاقتباس" السابق [صياغة د. منى أبو سنة] توحى بضرورة توقف "المرأة" أو صمتها عن "نقد" الرجل خشية "تكريس" تلك "الثنائية"، والحق أن هذا "النقد" - فى حال تحقيق فاعليته الحقيقية ومصداقيته - موجَّه ضد مجموعة من التقاليد "المجتمعية" المتوارثة التى تؤكد "تبعية" المرأة وهامشية دورها أكثر من كونه موجهًا ضد "الرجل" فى ذاته كما لو كان "طرفًا" آخر فى "ثنائية" مجردة.

إن "التأويل" السابق يجعل من "تحرر المرأة" جزءًا عضويًا من "تحرر" المجتمع بأسره وتغيير مفاهيمه، وهو فهم لم يغب - بكل تأكيد - عن وعى "المرأة" فى سعيها لتأكيد الذات منذ وقت مبكر نسبيًا على نحو ما يظهر من قول د. لطيفة الزيات: "ما من مخلوق حر على إطلاق الحرية إلا إذا أصيب بالجنون وانفصم بالتالى انفصامًا كليًا عن واقعه، حريتى هى جزئيًا جدل ذاتى / موضوعى دائب بينى وبين واقعى التاريخى الاجتماعى، وهو جدل لا يخمد أبدًا"(١٠).

لقد كان كل هذا «الاستطراد» ضروريًا تمهيدًا لمعاودة الحديث عن "إبداع" المرأة، إن لم يكن جزءًا حيويًا منه ومؤشرًا دالاً على عمقه، حيث لا انفصال بين وضعية "المرأة" وإبداعها دون أن يعنى ذلك فصل هذا "الإبداع" أو عزله عن سياق "الكتابة" الأدبية العامة.

والحق أننا أمام ثلاث "وجهات" نظر متباينة حول ما يسمى بـ"الأدب النسائى" أو الكتابة النسوية، تتبنى وجهة النظر الأولى التأكيد على وجود سمات فارقة لهذه الكتابة تميزها عن كتابة الرجل أو الكتابة المجتمعية بصفة عامة!.

وسوف أعتمد توضيحًا لوجهة النظر هذه، على إحدى الدراسات الجادة التى تبنت هذا "الرأى"، وهى دراسة "صوت الأنثى" - دراسات فى الكتابة النسوية العربية - للأستاذة نازك الأعرجى.

وقد انقسمت الدراسة إلى "تمهيد" موسَّع تناولت فيه حدود "مصطلح" الكتابة النسوية على نحو ما سوف نرى، ثم دراسة عن "نازك الملائكة" بعنوان "نازك الملائكة فى رحلة القلق والاضطراب: من الحيرة الوجودية إلى احتقار الذات المؤنثة"، ثم دراسة بعنوان "قصة الكاتبة العراقية: النأى من منخفض النساء" تناولت فيها بعض كتابات: لطيفة الدليمى، وسهيلة داود سلمان، ومى مظفر، وسميرة المانع، وعالية ممدوح، وبثينة الناصرى، وديزى الأمير، وأخيرًا دراسة بعنوان "نساء فى قصص وروايات الكاتبة المصرية سلوى بكر: ضحايا مساقة نحو أقدارها".

ويهمنا من كل ذلك - على أهميته - التوقف عند هذا "التمهيد" الخاص بتحديد "المصطلح" الذى تناولت فيه: تاريخ نشأة "المصطلح" وتعريفه وتوضيح أهميته وتحديد سمات الأدب الذى يدل عليه واختلافه "الجوهرى" عن كتابة "الرجل".

وفى تحديد تاريخ "النشأة" تؤكد الكاتبة على أن تلك "التسمية" التى تبلورت إلى "مصطلح" قد جاءت "نتيجة المخاض الأدبى - النقدى للنصف الأول من القرن التاسع عشر حيث شهدت الساحة الأدبية الإنجليزية أكثف حضور نسوى فى سوق الرواية.

فقد سجلت ببلوغرافيا كمبردج للأدب الإنجليزى حضور أكثر من أربعين كاتبة روائية بين ١٨٣٠-١٩٤٠ نشرن ما يقارب ثلاثمئة رواية"(١١).

وتؤكد أن "إطلاق صفة" "أنثوى" على الأدب الذى تكتبه المرأة [فى تلك البدايات] جاء نتيجة استعارة النقاد للقالب الأخلاقى الموضوع للمرأة فى المجتمع والمحددة صورتها داخله. وهذا القالب الأخلاقى هو بالتحديد مجموع اشتراطات المجتمع الذكورى لإبقاء المرأة داخل الأطر الاجتماعية حيث يتم التأكد من أنها لن تقدر "لن تجرؤ" على تحريك الثوابت أو العبث بها"(١٢).

هذا يعنى أن هذا "المصطلح" كان - فى بدايات انطلاقه - مضاداً لحرية "المرأة" فى تأكيد "خصوصيتها" وتصوير "همومها" و"رغباتها" وعوامل إحباطاتها" ومجابهتها للأعراف السائدة التى تكبل طاقاتها، على نحو ما يتضح فى تلك "السمة" المبرزة التى أكد نقاد ذلك الزمان ضرورة توفرها فى "الأدب النسائى" وهى أن لا "يتضمن معياراً شخصياً يختلف عن المعيار الاجتماعى السائد [أو أن] يعبر عن القناعة والرضا وليس بأى حال الطموح والتذمر"(١٣).

وظلت الصورة على هذا النحو حتى كانت النقلة النوعية المعاصرة فى فهم هذا "المصطلح" والتى أكدت دلالته على خصوصية "المرأة" وتميز كتابتها، طبقاً لهذا "التعريف" المحدث الذى ارتضته الكاتبة له بوصفه "الأدب الذى تكتبه المرأة على خلفية وعى متقدم، ناضج ومسؤول لجملة العلاقات التى تحكم وتتحكم فى شرط المرأة فى مجتمعها ويكون جيد التحديد والتوصيف والتنقيب فى هذه العلاقات، ويلتقط بالقدر نفسه النبض النامى لحركة الاحتجاج معبراً عنها بالسلوك والجدل، بالفعل والقول، وتعى كاتبته القضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المثلى عن حركة التيارات العميقة المولدة للوعى النسوى الجمعى، والوعى الاجتماعى الكلى المحيط به والمشتبك معه فى صراع حى متجدد وبالغ الحيوية"(١٤)، ولا شك فى أن تلك الحماسة البالغة التى تبديها الناقدة لمصطلح "الأدب النسوى" قد أفضت بتحليلاتها إلى نتيجة جد خطيرة تتلخص فى أن "الأدب الذى تكتبه المرأة يختلف جوهرياً عن الأدب الذى يكتبه الرجل من حيث

عناصر الصراع التى يتوفر عليها، ومن حيث طبيعته الصدامية المحتمة مع الثوابت، ومن حيث الإشكالية الوجودية التى ينبثق عنها"(١٥).

لقد آثرت - بداهةً - عرض آراء "الناقدة" قبل مناقشتها، وسوف أكتفى - فحسب - بالإشارة إلى أن هذه "الآراء" تضرُّ بـ"الكتابة النسائية" من حيث تريد إنصافها، لأنها تضع تفرقة حادة - لا وجود لها حقيقة - بين كتابة "المرأة" وكتابة "الرجل" وكأن كل ما يصدر عن الرجل - هكذا فى عمومه!! - ممثل لأنماط العلاقات "المجتمعية" السائدة التى تُبنَى - فى مجملها - على قهر "المرأة" وتهميشها، وكل ما يصدر عن "المرأة" ممثل لأنماط العلاقات المغايرة الساعية إلى تحرير المرأة، وعلى الأقل هذا ما تريده "الناقدة" للكتابة "النسائية" الحقيقية الجديرة بتلك التسمية.

والحق أن كل ما سبق ليس أكثر من افتراض "مثالى" يتناسى تعايش الرجل والمرأة داخل "مجتمع" واحد وتحت "أسقف" واحدة، وتعرضهما - معًا - لأشكال "وعى" واحدة وشبه مستقرة، وأن تكريس هذه "الأشكال" المتوارثة من "الوعى" أو "التمرد" عليها لا يخص طرفًا دون الآخر، فقد تتمرد المرأة على هذه "الأشكال" وقد تعيد "إنتاجها" بل والدفاع الحارّ عنها، والأمر نفسه بالنسبة إلى "الرجل" الذى قد تتباين مواقفه بين تكريس هذه "الأشكال" والتمرد عليها.

إن الأجدى والأدق - فى ما أرى - هو توصيف أشكال "الوعى المنتج" وتحديد طبيعة علاقته بـ"الوعى" السائد، سواء أكان هذا "الوعى المنتج" صادرًا عن "امرأة" أو "رجل"، وبناء على ذلك يمكن تصنيف هذا "الوعى المنتج" - ومن ثم "الأدب" بوصفه شكلاً جماليًا لهذا "الوعى" - بأنه تقليدى محافظ على أشكال "الوعى" السائد أو "تحديثى" يقوم على نقضها "أيديولوجيًا" و"جماليًا".

واللافت - حقًا - أن "الناقدة" تحصر هذه "الكتابة النسوية" فى التعريف الذى سُقْتُه سالفًا - فى الدوران حول " شرط المرأة فى مجتمعها"، ورغم نبل هذا "الهم" ومشروعيته ومصداقيته فإنه لا يمكن أن يظل "أفق" الكتابة النسوية الوحيد أو الأساسى أو كثير التناول، هذا إذا ما افترضنا - جدلاً - إمكانية فصله عن المستويات "المجتمعية" و"الوطنية" الأخرى.

وتنويعاً لهذه الآراء التى تمايز "الكتابة النسائية" عن غيرها من الكتابات ترى الأستاذة رشيدة بن مسعود أن "الكتابة النسائية" "تتميز بحضور مرتفع نسبيًا لدور المرسل، وهذا يعنى أن الوظيفة التعبيرية حاضرة كشكل ذى دلالة أكبر"(١٦).

غير أن ما تذكره "الكاتبة" - على وجاهته - هو خاصة "جمالية" شاعت فى مراحل "إبداعية" متقدمة داخل كتابات "الرجل" و"المرأة" على السواء، على أن أخطر ما فى هذا الرأى أنه يكرس - ربما دون قصد - لما يشاع عن "المرأة" من حب "الإفضاء عن الذات" والدوران حول "النفس" مما قد يَسِم أو يَصِم "الكتابة النسوية" عمومًا بعدم المصداقية والبعد عن "الدلالة" العامة.

أما "وجهة النظر" الثانية التى ترفض مناقشة " الأدب النسائى" بمعزل عن الحركة "الإبداعية" العامة، فقد ترددت كثيراً فى شهادات أغلب "الكاتبات" وأبحاثهن، تقول د. منى أبو سنة " إن الأدب النسائى إبداع يقف عند حدود القسمة الثنائية فهو إذن ليس إبداعًا صادقًا [فى حال وقوفه عند حدود هذه القسمة]، ولكى نتجاوز هذه الإشكالية علينا مجاوزة مقولة الأدب النسائى لأن هذا اللون من الأدب يستدعى مقولة الأدب الرجالى"(١٧).

وهو نفس ما تؤكده راوية راشد بقولها " إن التركيز على تحليل كتابات المرأة بمعزل عن التيار العام لحركة الإبداع إنما يؤثر على الأنا الإبداعية لديها ويدفعها أحيانًا إلى التشدد فى تناولها للموضوعات الحياتية الأخرى... لقد حان الوقت كى نناقش إبداعات المرأة وفقًا للسياق العام لحركة الإبداع القصصى وأن تتحرر الأنا المبدعة عند المرأة من رواسب الماضى لتنطلق إلى مجالات أرحب ليس هدفها موضوعاً بذاته، ولكن كل المواضيع بحثًا عن صيغ فنية جديدة وقيم إبداعية أكثر تحرراً عن الجنس والنوع بحيث يكون الهدف هو الإنسان بكل همومه ومعاناته سواء كان رجلاً أو امرأة"(١٨).

أما ما قيل عن خصوصية " الكتابة النسوية" فإن "بهيجة حسين" لا تربطها بهذه الكتابة فحسب بل تجعلها شاملة الإبداع بصفة عامة سواء كان صادراً عن

الرجل أو المرأة فى جملتها الدالة: "أعتقد أننا عندما نكتب - رجالاً كنا أم نساء - فإن لكل منا خصوصيته"(١٩)، وبهذا تتمايز "الكتابة النسوية" ذاتها من "مبدعة" إلى أخرى تماماً كما يتمايز الإبداع عموماً من مبدع إلى آخر.

تبدو الغلبة واضحة لوجهة النظر الثانية، فإذا شئنا تقرير خصوصية ما لهذه الكتابة أو تلك فلا ينبغى رجع ذلك إلى اختلاف الجنس أو النوع بل ينبغى رجعه - تأكيداً لجوهر الإبداع ذاته - إلى خصوصية المبدع أياً كان رجلاً أو امرأة وربما بدا هذا القول قريباً من الرأى القائل - وهو وجهة نظر ثالثة قد توصف بالوسطية أو الموضوعية - "إن القول بوجود شخصية نسائية تماماً فى الإبداع أياً كانت أنواع هذا الإبداع هو وهم بدرجة جيد على الأقل والقول بأن التشابه قائم بين المراة والرجل فى الإبداع لا يقل عنه وهماً، فدائماً هناك من الثوابت والمتغيرات أو التشابه والاختلاف، وهل تم تحديد نهائى لسمات الأدب الرجالى حتى يمكن القول بأن هناك سمات خاصة فى الأدب النسائى؟"(٢٠).

حقاً ليس هناك تحديد نهائى لسمات هذا الأدب أو ذاك وأكثر من ذلك يمكن القول إنه لن يكون هناك تحديد نهائى لأن ذلك مناقض لطبيعة الإبداع الذى يخرج عند محاولات تلك التحديدات النهائية...

ذكرت فى بداية هذا التمهيد أن ازدهار القصة النسائية القصيرة فى مصر من حيث وفرة الإنتاج وتنوعه الفنى كان من بين أسباب اختيار هذا الموضوع للدراسة، ونضيف هنا أن دور المرأة المبدعة لم يتأكد فى فن أدبى مثلما تأكد فى القصة القصيرة منذ بدايتها سواء انصرف هذا الدور إلى الترجمة أو الإبداع، ويمكن على سبيل التمثيل فحسب أن نذكر الدور الواضح الذى قامت به أديبة مثل لبيبة هاشم على هذين المستويين (الترجمة، والإبداع)، منذ وقت مبكر يعود إلى العقد الأول من القرن العشرين على نحو ما يظهر من قصتها "جزاء الإحسان" المنشورة عام ١٩٠٦ التى كانت كما يقول د. صلاح رزق: "ثمرة لجهد كاتبة ثقفت الفن الأوروبى وتمرست بترجمة الكثير من قصصه"(٢١).

ثم يستمر حضور المرأة الإبداعى فى هذا الجنس الأدبى بتميز ملحوظ من جيل إلى آخر، وسوف أكتفى فحسب تدليلاً على ذلك باستحضار أسماء بعض الكاتبات اللائى يمثلن أجيالاً متعاقبة: سهير القلماوى، جاذبية صدقى، بنت الشاطئ ، وداد السكاكينى، ملك عبد العزيز، أليفة رفعت، سكينة فؤاد، زينب رشدى، نوال السعداوى، لطيفة الزيات، زينب صادق، إحسان كمال، أمينة السعيد، أسماء حليم ، صوفى عبد الله، جميلة العلايلى، فوزية مهران، إقبال بركة، اعتدال عثمان، هالة البدرى، سلوى بكر، سحر توفيق، نعمات بحيرى، بهيجة حسين، عائشة أبو النور، هناء عطية، ابتهال سالم، منار فتح الباب، عزة بدر، نجلاء علام، منال محمد السيد، مى التلمسانى، نورا أمين، ميرال الطحاوى، عفاف السيد، منى حلمى، رانيا خلاف، سمية رمضان.

ورغم هذه الأسماء وأضعافها فإن "القصة النسائية" لم تنل القليل مما تستحقه من الدراسة المستقصية والمتابعة لتطورها.

و ليس لدىّ – حقيقة – توصيف دقيق لمراحل تطور هذا المشهد "القصصى" الزاخر. إضافة إلى أننى لا أسعى إلى ذلك فى حدود هذه الدراسة ومع ذلك يمكن القول مع الأستاذ إبراهيم فتحى إن الإبداع القصصى للمرأة العربية كان فى البداية جزءاً من المشروع الثقافى العام للطبقات الوسطى فى محاولتها للتحرر من السيطرة الاستعمارية وبقايا القرون الوسطى، وتشكيل صيغ جديدة للفردية متحررة من أغلال التبعية لمالكى الأرض وأصحاب السلطان وأنماط الفكر والشعور المختلفة"(٢٢).

و فى المقارنة بين جيلين متعاقبين من أجيال "القصة النسائية" يقول د. صلاح فضل(*): "فإذا حاولنا إلقاء نظرة عاجلة على أبرز خصائص هذين الجيلين وجدنا بعضها يتصل بالاهتمامات الموضوعية للتجارب القصصية، وبعضها الآخر يتصل بالتقنيات الفنية وأساليب الكتابة. فتناول القضايا المصيرية والوطنية الكبرى مثل الحراك الطبقى

(*) يحدد د. صلاح فضل الجيل الأول بأنه الجيل الذى بدأ النشر منذ منتصف القرن العشرين إلى نهاية السبعينيات فى حين بدأ الثانى النشر منذ مطلع الثمانينيات حتى الآن.

المجتمع والتطور التاريخي للشعوب ومأساة فلسطين وسطوة التقاليد الضاغطة على عصب الحياة تمثل البؤرة الجامعة لتجارب الجيل الأول، إضافة إلى مشكلات المرأة العاطفية وصعوبات الاندراج فى الحياة العملية. أما الجيل التالى، فأكثر اهتمامًا بالقلق النفسى الفردى والتطور العائلى ومحاولات إثبات الذات واحتكاكات الحياة اليومية فى تفاصيلها الصغيرة وبعدها الوجودى العميق. ومن الوجهة التقنية، فإن استخدام الراوى العليم بكل شىء، واكتمال منظومة الأحداث المروية، والاعتماد على السرد المباشر الواضح، وبروز المغزى الدلالى للقص، تمثل أهم خواص الكتابة لدى بنات الجيل... بينما تتميز كتابة الجيل التالى بالتجريب المتواصل للأشكال الفنية والاستبطان العميق للذات، والتقطيع الواضح للأحداث مما يؤدى إلى التباس المعنى وضبابيته وكثافته وترميزه فى كثير من الأحيان "(٢٣).

وإضافة إلى هذه التوصيفات الدقيقة يمكن القول إننا أمام ثلاث "حساسيات" متمايزة: اهتمت "الحساسية" الأولى بـ"القضايا" الكبرى على المستوى القومى والوطنى والسياسى والاجتماعى والآيديولوجى وقد مثلت هذه "الحساسية" كتابات سهير القلماوى و"بنت الشاطئ" ووداد السكاكينى على سبيل المثال، فى حين اهتمت "الحساسية" الثانية بتداخل "العام" و"الخاص" وأصبحت "ذات" الكاتبات أكثر حضوراً و"محور" رؤيتهن لـ" القضايا " العامة أو " مدخلاً " أساسيًا إلى هذه القضايا، وقد تمثل ذلك فى كتابات " لطيفة الزيات " و"فوزية مهران" و"زينب صادق" ونوال السعداوى وهو ما يظهر بجلاء فى تأكيد " السعداوى" على تداخل مستويات "السلطة" التى تتعرض لها " المرأة" عمومًا ابتداء من سلطة الأب والزوج فى الأسرة الصغيرة مروراً بسلطة الدولة والقانون والمؤسسات وسلطة الدين والشريعة وانتهاء بالسلطة العليا والشرعية الدولية "(٢٤).

وقد استمر ذلك بدرجات متفاوتة فى كتابات الجيل التالى عند سلوى بكر وهالة البدرى وبهيجة حسين على سبيل المثال.

أما "الحساسية" الثالثة فقد اهتمت اهتماماً بالغًا بـ"الذات" التى لم تعد "محوراً" فحسب بل "همّاً" وحيداً ومقيماً انعدم إزاءه الالتفات إلى "القضايا" الكبرى و"الهموم" العامة، ومع ذلك لا يمكن القول بانفصال هذه الذات عن سياقها التاريخى، أو ضعف جدوى هذه "الكتابة" كما قد يروق للبعض من منظورات مختلفة، لأنها – أى هذه الكتابة – تصنع – فى الحقيقة – علاقة عميقة مع "الواقع"، ولا تكتفى إزاءه بمجرد "الانعكاس" الآلى [المرآوى] لبعض قضاياه وظواهره، وهى بذلك ربما كانت أكثر صدقًا – من منظور الفن – إذا ما قورنت بالكثير من الكتابات التى تتوسل قارئها بنبل هذه "الشعارات" و"القضايا".

وإذا أردنا تحليلاً لهذه الاختلافات "الفارقة" بين "حساسية" وأخرى، أمكن القول إن "الحساسية" الأولى كانت نتاج "مرحلة" إرهاصات "التحرر" الوطنى بكل ما يسم هذه "المرحلة" من رؤى "رومانسية" لـ"الوطن" تجعله فوق الجميع هكذا فى ضرب من التجريد والمثالية المفرطة التى تتناسى – أو ربما تؤجل – أن " الوطن" لا يتحقق – بداهة – إلا من خلال "الجميع"، وأن استقلال "الوطن" – وهو أنبل الغايات – لا يتم – حقيقة – إلا بترسيخ حقوق "الجميع" وحريتهم.

وربما كان كل هذا هو ما التفتت إليه "الحساسية" الثانية التى كانت نتاج مرحلة "النهوض" الوطنى والقومى، فتداخل "الخاص" و"العام" تداخلاً فعالاً وأصبحت قضايا "الفرد" – كما هى فى حقيقتها – الوجه الآخر أو الأساسى لقضايا "الوطن". دون أن يمنع ذلك وجود امتدادات لافتة لـ" الحساسية " السابقة داخل هذه المرحلة.

أما الحساسية الثالثة فقد كانت نتاج مرحلة سقوط "الآيديولوجيات" الشمولية القامعة لـ"الفرد"، والكيانات "القومية" الكبرى القائمة على محو الخصوصيات "القطرية"، وشيوع النزعات "الفردية"، وبروز الكيانات "القطرية" الصغيرة، وهو أمر تأكدت مصداقيته مع الوقت نتيجة تزامنه مع صعود هيمنة "القطب" الواحد، وفرض "عولمة" خادمة – فى جانبها السيئ – لمصالحه السياسية والاقتصادية، ويبقى السؤال مشروعاً حول مدى قدرة هذه الكيانات "القطرية" الصغيرة وما يصاحبها من نزعات "فردية" على

مستوى "الفرد" على مواجهة هذه الهيمنة "القطبية"، إذ يمكن القول - فى تحليل آخر - إن هذه الكيانات "القطرية" وما ينتج عنها - غالبًا - من تفتيت "دينى" و"عرقى" هى أنسب الأوضاع لهيمنة القطب الواحد، ولعل هذا ما يفسر حرصه الدائم عليها تحت دعاوى "شعارات" زائفة.

ولأتوقف الآن عن هذا الاستطراد مؤكداً على أن توجهات "الحساسية" الثالثة الجمالية والفكرية تناقض - حين تسعى إلى تأكيد "الذات" وتحققها - مع هذه الهيمنة على مستوياتها جميعاً.

حين توقفت عند "القصة النسائية القصيرة" موضوعًا لهذه القراءة، كان أمامى أكثر من مدخل لدراستها، فقد بدا لى تحليل "بنية الزمن" وكيفية توظيفه داخل "القصة النسائية" منطويًا على أهمية واضحة لما لاحظته من كثافة الإحساس بـ"الزمن" فى أغلب "النصوص" القصصية وانعكاساته البيِّنة على "البنية" الفنية، وبقراءة نصوص أخرى بدت لى قراءة كيفيات "تداخل الأنواع" الأدبية، ذات "أهمية" لافتة، حيث مثل هذا التداخل خصوصاً بين القصة والشعر مشروع بعض الكاتبات [اعتدال عثمان على سبيل المثال]، لكن الطرح السابق فى هذا التمهيد حول رؤية الذات لنفسها ولعالمها [الموضوعى الخارجى] جعل قراءة بناء "الشخصية السردية" بأنماطها المختلفة أكثر أهمية لمناسبتها - فحسب - للطرح السابق.

والحق أن كل هذه المداخل وغيرها لا تتفاوت فى أهميتها كما أنها تنطوى - وهذا هو اللافت - على دلالة واضحة هى ثراء القصة النسائية وتعدد مداخل قراءتها.

عن الشخصية السردية: مدخل نظرى

تقوم القصة القصيرة والأعمال السردية عمومًا على عدة عناصر بنائية متداخلة تتمثل فى الشخصية والمكان والزمان، ومن البديهى أن نذكر أن هذه العناصر الأساسية مقدَّمة عن طريق راوٍ ذى "وضعية" محددة، فقد يكون داخل السرد أو خارجه، وبناء على هذه الوضعية تختلف درجة معرفته بشخصيات القصة وأحداثها، فإذا كان خارج السرد ممثلاً لنمط "الرؤية من الوراء" كانت معرفته > معرفة الشخصيات المقدمة وما تؤديه من أحداث، وإذا كان "راويًا" داخليًا بوصفه "شخصية رئيسية" وممثلاً لنمط "الرؤية مع" كانت معرفته = معرفة الشخصيات المقدمة، وإذا كان "راويًا" داخليًا بوصفه "شخصية" ثانوية وممثلاً لنمط "الرؤية" من الخارج كانت معرفته < معرفة الشخصية التى يقدمها.

وقد لا ينفرد "الراوى" - فى بعض القصص - بـ"السرد" بل يشاركه فيه "رواة" آخرون[٢٥] فتتخذ "القصة" - فى هذه الحالة - طابع "القصة البوليفونية"، متعددة الأصوات[٢٦].

ومن البدهى أيضًا أن هذا "التقديم" الذى يقوم به "الراوى" لا يتم إلا من خلال "اللغة" بمستويات تَمَظْهُرِها المتنوعة [السرد، والحوار، والوصف، والمونولوج، إلخ].

وتتبوأ "الشخصية" القصصية موضعًا لافتًا فى هذا "البناء" المركب، فمن خلال منظورها - الذى قد يمثل منظور "الراوى" أو يتماثل معه - نستطيع معرفة طبيعة "المكان" و"الزمان" و"الأحداث"، وأكثر من ذلك يمكن القول إن "الشخصية هى الشىء الذى تتميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى"[٢٧].

فإذا كانت "اللغة" أو التعبير بـ"الصورة" مما يميز "الشعر"، وإذا كان الأداء "الحوارى" أساس البناء "المسرحى" فإن تصوير "الشخصية" وكيفيات تقديمها يعد سمة "السرد" الأساسية بوصف ذلك تمهيداً لفهم البشر ومعايشتهم الذى يعد "الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات [السردية]"(٢٨).

والحق أننا لن نستطيع مقاربة "الشخصية" السردية مقاربة حقيقية إلا إذا أدركنا – بوضوح – أنها – فى الأساس – شخصية "مخيلة" أو شخصية "ورقية". بتعبيرات بارت، وأن درجات التشابه التى قد تكون كبيرة بينها، والشخصيات الحقيقة لا يلغى كونها شخصية مجهولة مخلوقة عن طريق اللغة أو لنقل إنها "تركيب أبدعته مخيلة الراوى وجسدته اللغة ولا سبيل إلى معرفة التركيب إذا لم ننطلق من اللغة التى جسدته وجعلته الشيء الوحيد الملموس بالنسبة إلى الناقد والقارئ على حد سواء"(٢٩).

وقد تأكدت هذه الصلة الجوهرية والحيوية بين الشخصية واللغة داخل قَصٍّ الحداثة على وجه الخصوص حتى يمكنُ القول مع د. نبيلة إبراهيم "إن الشخصية فى هذا القص الحداثى قد أصبحت جزءاً من هندسة النص اللغوى فهى لا تتحدد إلا باللغة ومن خلال حركة الكلام"(٣٠).

وبناءً على ذلك تتوازى أهمية اللغة مع أهمية الشخصية بوصف الأولى مدخلاً رئيسيًا لفهم الشخصية السردية والعالم القصصى بأسره ولا نعنى باللغة بداهة ذلك النظام القاعدى المستقر بل نعنى تحديداً حركية الإبداع الذاتى داخل هذا النظام القاعدى الجمعى المتوارث بناء على تفرقة دوسيسير بين اللغة والكلام حيث إن "القول باستعباد اللغة ذهنيًا للإنسان يخفف من حدته الإمكانات المتعددة للإبداع الذاتى الموجودة فى النظام اللغوى نفسه"(٣١).

إن اللغة فى الأصل إبداع إنسانى يأخذ مع الوقت – شأن كل إبداع – شكل التقاليد الراسخة، ويبقى الأمر منوطًا بقدرة المبدع على توظيف هذه التقاليد وتأكيد إبداعيته إزاءها، وفرق كبير بين هذا الإبداع الذى نعنيه والخروج المجَّانى القائم على الجهل باللغة أو العجز عن ممارستها ممارسة إبداعية، فإذا كانت اللغة – فى أحد جوانبها –

أحد الأعراف المجتمعية داخل جماعة بشرية واحدة فإن ذلك يجعلها فى استخدامها الشائع أكثر انحيازاً إلى نمط التفكير الأبوى الذكورى أو لغة مغموسة فى الذكورية، فلفظ "إنسانى" مثلاً إنما يعنى الذكر، والمرأة مضطرة إلى استخدام ألفاظ تنكرية للتعبير عن رغبتها الجنسية(٣٢).

من هنا تتضاعف أهمية مقاربة اللغة الإبداعية داخل القصة النسائية القصيرة، لا لأنها المدخل الأساسى لدراسة الشخصية السردية فحسب بل لأنها أحد أهم مستويات إبداعية المرأة فى مواجهة التقاليد المجتمعية الراسخة داخل التمظهُرات اللغوية.

* * *

كيف يمكن دراسة الشخصية السردية ؟

يقترح فيليب هامون استخدام المقياسين الكمى والنوعى أداتين لمعرفة كيفية تقديم الشخصية السردية حيث يراعى المقياس الكمى كمية المعلومات الواردة عن الشخصية فى حين يراعى المقياس النوعى مصدر تلك المعلومات: هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التى تسوقها الشخصيات الأخرى أوالراوى أو ما يمكن استنتاجه من سلوك الشخصية وأفعالها(٣٣).

وإضافة إلى ذلك يمكن دراسة الشخصية السردية بوصفها بؤرة تجمع العناصر السردية الأخرى حيث لا يمكن تصور وجود شخصية دون مكان يأخذ غالبًا صفة المجاز المرسل فى تعبيره عن "الشخصية"(٣٤)، كما لا يمكن تصور وجود شخصية دون رؤية لـ"الزمن" يعكس منظورها "الآيديولوجى" و"الوجودى" أو دون علاقات تربطها بـ"الشخصيات" المحايثة لها سردياً أو دون أحداث تؤديها وتصور من خلالها منظوراتها المختلفة وعلاقاتها المتنوعة ومواقفها المتعددة، وليس أدل على ذلك من تزايد اهتمام الكُتَّاب فى بداية ظهور الفن القصصى بـ"الحدث" ثم تزايد هذا الاهتمام فى مرحلة لاحقة بالشخصية إلى أن حدث توازن فى الاهتمام بالأمرين بعدما قر فى ضمير

الكتاب أن العلاقة بين الحدث والشخصية علاقة دينامية ولا ينبغى الاهتمام بأحدهما على حساب الآخر، وإذا كنا قد ذكرنا من قبل أن تقديم الشخصية وتصويرها وكيفية معالجتها مما يميز بوضوح الأعمال السردية عن غيرها من الأجناس الأدبية فمن الممكن أيضًا القول إن التمييز بين شعرية القصيد – على سبيل المثال – وشعرية القص يكمن على وجه التحديد فى العلاقة بين التعبير بالصورة والتعبير بالحدث، ومن البداهة أن نؤكد على ارتباط الحدث بالزمن وارتباط كيفيات تقديمه أبعادَ الزمن المعروفة [الماضى والحاضر والمستقبل] من خلال الحبكة السردية التى تختلف عن الحكاية بتسلسلها التعاقبى كما نفترض وقوعها وذلك لأن القصة تتعلق بالأحداث والأشخاص فى فعلهم وتفاعلهم فى ما بينهم مع الأحداث التى تجرى فى حين يرتبط الخطاب بالطريقة [الحبكة] التى بواسطتها يتم إيصال القصة أو التعبير عنها"(٣٧).

* * *

أنماط الشخصية السردية:

درج علم السرديات فى بدايته وحتى وقت قريب على تقسيم الشخصية السردية بناءً على معايير مختلفة، يمكن تسمية المعيار الأول بالمعيار الأخلاقى الذى انقسمت الشخصية على أساسه إلى شخصية خيِّرة وشخصية شريرة، أما المعيار الثانى فيمكن تسميته بالمعيار الوظيفى الذى يحدد حجم الدور الذى تؤديه الشخصية التى انقسمت بناءً عليه إلى شخصية رئيسية وشخصية ثانوية مساعدة، فى حين يمكن تسمية المعيار الثالث بالمعيار الفنى الذى يحدد طبيعة الشخصية من حيث النمو والثبات، وقد انقسمت الشخصية بناءً عليه إلى شخصية نامية متطورة لا يتوقع القارئ غالبًا ردود فعلها ومواقفها داخل أحداث القصة، وشخصية ثابتة مسطحة تبدو مكتملة منذ أول ظهورها سرديًا وتظل هكذا بلا إضافات تذكر حتى النهاية مما يجعل ردود أفعالها ومواقفها من الأمور المعتادة والمتوقعة.

ورغم صلاحية التصنيفات عموماً لأنها في الأساس ليست غاية في ذاتها بل هي مجرد ذريعة للكشف عن عالم الشخصيات والتعرف على عناصره ومكوناته، أقول رغم هذا فسوف تظل التصنيفات متفاوتة في ما بينها في درجة مقاربتها لعالم الشخصيات، وبناء على ذلك فقد اقترحت مراعاةً لطبيعة موضوع القصة النسائية القصيرة تصنيف الشخصيات المدروسة إلى شخصيات سلطوية وشخصيات مقهورة وشخصيات متمردة وشخصيات مغتربة، وقد استند هذا التصنيف إلى وفرة النماذج الشخصية المعبرة عن هذه الأنماط في القصة النسائية، كما أنه (أي هذا التصنيف) تمثيل جمالي لـ"وضعية" المرأة داخل شبكة العلاقات المجتمعية بمستوياتها المختلفة، وبهذا يتداخل الجمالي والموضوعي الخارجي داخل بنية القصة النسائية على نحو فعال لا يسعنا إزاءه إلا محاولة استبيانه.

نموذج الشخصية السلطوية

لم تتعامل الكاتبات مع الشخصية السلطوية في بعدها السياسي فحسب بل ربما كان هذا البعد أقل أبعاد الشخصية السلطوية تردداً وقد نتج ذلك عن رؤيتهن الشاملة لمعنى السلطة التي لم تعد طبقًا لهذه الرؤية مقصورة على البعد السياسي بل شاملة لأبعاد أخرى عديدة ممثلة في الأبعاد الاجتماعية والرأسمالية والدينية والمؤسساتية والآيديولوجية، وهي أبعاد على درجة كبيرة من الأهمية والهيمنة، بحيث تصبح السياسة المباشرة معها مجرد تجلٍ من تجلياتها الظاهرة أو محصلة نهائية لها، وهو فهم ينم عن وعي شديد يضع السلطة داخل علاقاتها المختلفة حيث ترتبط في أحد جوانبها الرئيسية بقدرة طبقة اجتماعية على تحقيق مصالحها الموضوعية الخاصة وبارتباط السلطة بطبقة اجتماعية معينة تتسع مجالات ممارستها كما يتسع مفهومها ويتجزأ ويتمظهر "في المكتب كما في السوبر ماركت، في البنك وفي أجنحة الفنادق والكنائس والمستشفيات والمدارس والمنازل"(٤٠).

وهذا تحديداً ما حاولت القصة النسائية تقديمه، وقد اخترت تمثيلاً لذلك مجموعة من النصوص القصصية راعيت فيها تمثيلها للمستويات السابقة وانتماء كاتباتها إلى أجيال مختلفة، ففي قصة "صفصافة والجنرال" لرضوى عاشور يتضح البعد السياسي للشخصية السلطوية ممثلة في شخصية الجنرال الذي يصنع مقابلة واضحة مع شخصية صفصافة ومن خلال هذه المقابلة تتضح سمات شخصية الجنرال الذي يقدم بالأسلوب غير المباشر من خلال رؤية صفصافة له والمباشر من خلال حديثه عن نفسه، وتتبع رضوى عاشور - إيحاءً برمزية صفصافة - حيلة فنية واضحة حيث تقدم صفصافة بوصفها ممثلة، واللافت حقًا ذلك الإهداء الذي كتب في بداية القصة

(إلى محسنة...)، وأغلب الظن أنها الفنانة القديرة محسنة توفيق مما يعد مؤشراً أوليًا لدلالة القصة من خلال معرفتنا المبدئية بوعى هذه الفنانة وانتماءاتها الاجتماعية.

وتقريبًا لدلالة "صفصافة" الرمزية تسند إليها "الكاتبة" دور "الملكة" فى المسرحية الأخيرة التى سبقت استدعاء "الجنرال" لها ثم تتأكد هذه "الدلالة من خلال وصف "الجنرال" الذى خلعه عليها: "قال إن هيئتى، ملامح وجهى، وجديلتى وطولى واستقامة قدى تذكره بذلك التمثال العبقرى للفلاحة الذى يرتفع على التلة الخضراء ويشرف على مدخل العاصمة"، فإذا علمنا أن هذا التمثال المشار أليه هو تمثال "نهضة مصر" كانت "الدلالة" الرمزية واضحة بحيث لا تحتاج إلى إشارة، وهو أمر ينعكس بدوره على شخصية "الجنرال" الدالة على الحاكم العسكرى على نحو ما يتضح من تصوير "صفصافه" له: "كان يلبس زيًا عسكريًا أزرق......... ويمسك بعصا رفيعة من الأبنوس لها مقبض من ذهب........ جلس مضموم الساقين ومشدود القامة على طريقة العسكريين وتحدث بطلاقة وثقة" (ص٢٦).

وتدور "التيمة" الأساسية فى هذه "القصة" حول رغبة "الجنرال" فى الزواج بـ"صفصافة" لكنها تحب "يوسف" الذى يقرأ فى الكتب ويسافر بالطائرات ويتحدث إلى الكبار كأنه منهم "ويتوج هذا "الحب" بـ"الزواج" وبعد عدة "سنوات" يموت "يوسف" وتظل رغبة "الجنرال" فى "الزواج" بـ"صفصافة" مستمرة ويظل رفضها مستمراً أيضًا رغم تبدل "الأحوال"، وهكذا حتى يطعن "الجنرال" فى "السن" وتتبدل هيئته وحين يرسل فى طلبها تراه على هذه "الصورة" المختلفة حيث "ذهب شعره الكستنائى مخلفًا رأسه كرويًا ولامعًا أما جسده فلم يعد نحيفًا كما كان بل اكتسب سمنة جعلته يبدو أقصر قامة" (ص٣٤).

ويظل يحدث "صفصافة" عن نفسه فى صيغة أقرب إلى "المونولوج" الذاتى الداخلى، بوصفه حاكمًا يرعى مصالح "رعيته": " الناس أولادى، أطفال، يختلفون يتعاركون يتصارعون وأنا أبوهم أجمعهم وأنظمهم كالعقد أضمهم كدجاجة تحت جناحى،

أنود عنهم كذئبة، أنا أبوهم الرحيم، أمهم الحنون، حاميهم اليقظ، مظلتهم الواقية. أنا سماؤهم الصحو وشمسهم المشرقة، أنا..." (ص٣٨).

يبدو لي – من خلال هذا التقديم "المباشر" الطويل لشخصية "الجنرال" – أننا أمام شخصية "سلطوية" سياسية تتلبس صفات "السلطة" الأبوية، وهو أمر يظنه "الجنرال" بعض مزاياه، لكنه – في حقيقته – "سلطة" مقنَّعة تدَّعي "الحرص" ولا تريد إلا "الهيمنة"، وليس أدل على ذلك من وصف "الناس" بأنهم أشبه بـ"الأطفال" الذين لا شأن لهم إلا "الاختلاف والعراك والصراع" مما يسوِّغ "الهيمنة" ويجعلها أمراً "لازماً" و"ضرورياً"، هذه "الهيمنة" التي تجعل الناس أقرب إلى "حبات العقد" الذي يمسك به "الجنرال".

ولا يتلبس "الجنرال" ثوب "السلطة" الأبوية فحسب بل يصبح هو "الوطن" بأسره أو بتعبيره "سماء [الرعية] الصحو وشمسهم المشرقة".

وقد انعكس تضخم "الذات" على هذه الصورة "أسلوبيًا" من خلال تكرار ضمير "المتكلم" [أنا] أربع مرات في أقل من "خمس" عبارات، ومن خلال الأفعال والصفات الإيجابية المنسوبة إلى "الجنرال" [أجمع، أنظم، أضم، أنود، حاميهم، مظلتهم الواقية] في حين اتسمت "الأفعال" المنسوبة إلى "الناس" بالسلبية [يختلفون، يتعاركون، يتصارعون].

ذكرت أن هذه "القصة تقوم على "المقابلة" بين "صفصافة" بانتمائها إلى "الناس" واختلاطها بهم وتمثيلها لرغباتهم، وهو تمثيل لا يقتصر على حدود الحرفة بل تمثيل حقيقي كلفها به الناس قبل ذهابها إلى "الجنرال":

" – هلكنا الغلاء.

– الماء شحيح.

– الكهرباء مقطوعة.

– العيال انسقمت من المشي في الشتاء والشمس، سكة المدرسة سفر.

– والمستشفى فى آخر الدنيا

– يا ست صفصافة أمانة تقولى وتبلغى" (ص٢٤).

أقول إن القصة قد قامت على "المقابلة" بين "صفصافة" بصفتها السابقة و"الجنرال" لابتعاده عن الناس وانعزاله عنهم وتمثيله لرغباته فحسب أو رغبات هؤلاء الناس الآخرين الذين رأتهم "صفصافة" فى قلعة "الجنرال" حيث "اختلطت الأنغام بطرقعات الملاعق الذهبية على الصحون الصينى وارتشاف الحساء ومضغ اللحوم وقضم الفواكه وصوت شخص يتجشأ وآخر يتمخط. كانت الوجوه تلتمع بحبات العرق والأسنان تعلك والأنفاس تزداد ثقلاً والعيون مثبتة على الجنرال الجالس فى قفصه يأكل وحده" (ص٣٥).

وهى صورة منفرة تختلف عن صورة الناس الذين تعرف "صفصافة" أسماءهم وأحوالهم وتعيش بينهم بوصفها واحدة ومنهم.

هكذا يمكن القول إن المقابلة لا تقتصر على شخصيتى القصة الرئيسيتين "صفصافة والجنرال" بل تمتد لتشمل صورة الناس المحيطين بـ"الجنرال" والناس الذين تنتمى إليهم "صفصافة"، ثم بين ادعاءات "الجنرال" حول رعايته لناس "صفصافة" وواقع حياتهم الحقيقية.

وهى سمة لم تكن الكاتبة لتستطيع الإقناع الفنى بها لو لم تقم بتضفيرها داخل عناصر السرد الأخرى: الزمان، المكان، اللغة التى ظهرت بينها مستويات المقابلة المشار إليها.

فعلى مستوى الزمان نلاحظ هذه المقابلة بين ماضى "صفصافة" وحاضرها، ففى الماضى كانت منطلقة وممتلئة بالحيوية والجمال:

"يوسف أول من أخذنى إلى البحر وعندما رأيته ركضت إليه فاتحة ذراعَىَّ ثم ركضت منه ثم عدت أركض إليه وضحكت إليه حتى سالت الدموع على وجنتى ثم رقصت جذلى ثم مشيت فى الماء الذى غمرنى حتى خصرى.

قال يوسف:

- أنت حورية!

قلت:

- أنا صفصافة

قال:

- أنت حورية.... ولك ذيل سمكة.... انظرى..... أين ساقاك؟ (ص٤٠) .

إن هذا الماضى ليس ماضى "صفصافة" فحسب بل ماضى يوسف أيضًا الذى كان يقرأ الكتب ويسافر بالطائرات ويتحدث مع الكبار كأنه منهم، أو لنقل إن هذا الماضى ماضيهما معًا، ماضى الوعى الذى كان يمثله يوسف والانتماء الذى تمثله "صفصافة".

أما الحاضر فقد أصبح مختلفًا، حيث مات يوسف وأصبحت "صفصافة" أرملة محاصرة من الجنرال ورجاله، فاقدة الحيوية والجمال، على نحو ما يظهر من وصف الجنرال لها:

" - صفصافة؟

وضحك بشكل مفاجىء فاكتشفت أن صوته أصابه خفوت مبحوح كأنما يصدر عن شخص مريض.

- تغيرت كثيراً، شكلك رث... هل صحيح أنك صفصافة؟!" (ص٣٦).

إنه بالتحديد حاضر الجنرال وزمنه الذى يحتفل فيه بالعيد الخمسين لولايته الذى يدعى أنه عيد الناس ولعله يقصد ناسه المحيطين به لا ناس "صفصافة".

من اللافت حقًا أن هذا اللقاء هو الوحيد الذى لم يطلب فيه الجنرال الزواج بـ"صفصافة" لأنه كان مستغرقًا فى الحديث عن إعجابه واحتفاء الناس به، فهل يعود ذلك

"الاحتفاء" أو "الاحتفال" الراقص إلى غياب "الوعى" الذى مثله موت "يوسف" وشيخوخة "الانتماء" التى مثَّلَها عجز "صفصافة" وشكلها "الرث" كما يراها "الجنرال".

وقد ظهرت المقابلة داخل المكان على أكثر من مستوى، فنجد المكان الفقير الذى تعيش فيه "صفصافة" وناسها والذى تكاد تنعدم فيه أسباب الحياة وضروراتها: "المياه، المدارس، المستشفيات، وسائل المواصلات"، فى مقابل قصر "الجنرال" الذى كان أقرب إلى مدينة بكاملها تتبدى مظاهر الثراء على كل شىء فيها.

كما نجد على مستوى آخر صورة المكان الخانق الذى مثله قصر "الجنرال" رغم اتساعه المشار إليه فى مقابل المكان الطبيعى الرحب، والحق أننا نحتكم فى هذه الأوصاف إلى منظور "صفصافة" بوصفها الشخصية الرئيسية لا إلى معرفتنا السابقة بطبيعة هذا المكان أو ذاك على مستوى الواقع، فوصف صفصافة لهذه الأماكن ليس محايداً بطبيعة الحال وإن كان يمتلك مصداقيته الفنية، بل هو فى الأساس وصف تعبيرى "يصور الأشياء من خلال إحساس المرء بها"(٤٢).

وقد اتضح هذا التقابل بين صورتَىْ هذا المكان الخانق والمكان الرحب فى وصف "صفصافة " لرحلة لقائها بالجنرال:

"بدأنا نصعد على درج حلزونى ضيق لبرج من الأبراج ولضيق السلم تعذر استمرار الحارسين إلى يمينى ويسارى فتقدمنى أحدهما وتبعنى الآخر. صعدنا بلا توقف حتى شعرت بالعرق يتصبب من رقبتى وجبينى ويتخلل منابت شعرى وبأنفاسى تثقل وبالألم يتمكن من رقبتى. فتوقفت لحظة لأرتاح فتوقفا. اتكأت على حافة طاقة مفتوحة فى الجدار الحجرى تطلعت عبر قضبان الحديد فرأيت البحر يموج من تحتنا يعلو أزرقه ويشتد مندفعًا إلى الشاطىء فى جموح، ليصطدم بكسارات الموج. يضرب صوانها فينقدح الرذاذ ويعلو ويتطاير نوارس منمنمة بلا حصر تطرز الفضاء بأبيضها (ص ٣٥، ٣٦).

تبدو صورة المكان الخانق هنا أقرب إلى صورة السجن أو واقعه من خلال بعض الصفات التى خلعتها "صفصافة" عليه: "الضيق، العتمة، الصلابة، إحكام الإغلاق، الحراسة،

الجدران الصلدة الشاهقة التى لا يتخللها إلا تلك الكوة التى تذكِّر بالسجن"، فى مقابل رحابة البحر والفضاء وجموح الموج واندفاعه وقوته، الأمر الذى يجعله أقرب إلى المعادل الموضوعى الدالِّ على نفسية صفصافة ورغباتها الكامنة فى التحرر والانطلاق من أسر المكان الخانق.

وربما بدت هذه المقابلة على نحو أكثر جلاء بين صورة الناس المحيطين بـ"الجنرال" والمكان الذى يحيطه من ناحية وصورة "البحر" أيضًا الذى قصدته "صفصافة" مباشرة بعد خروجها من قصر "الجنرال" بوصفه المكان النقيض لهذا "القصر"، فنجد فى "الصورة" الأولى العديد من العلاقات الدالة على "الاختناق": [التجشؤ، حبات العرق، ثقل الأنفاس، جحوظ العيون] رغم - أو بسبب - ما كان يصاحب ذلك من [ارتشاف، ومضغ، وقضم] فى حين كان "الجنرال" جالسًا فى "قفصه الزجاجى يأكل وحده" وهى صورة موحية بضيق "المكان" وعزلته.

كل ذلك - كما ذكرت - فى مقابل صورة "البحر" برحابته ورمال شاطئه وأمواجه الهادرة التى تبلل رمال "الشاطئ" وهى صورة تختلف عن "حبات العرق" السابقة رغم التشابه الظاهر بينهما.

وعلى مستوى "اللغة" نجد "المقابلة" واضحة بين لغة "الجنرال" الممتلئة بـ"الأنوية" و"التضخم" الذاتى و"القطع" و"الحدة" و"اليقينية" على نحو ما لاحظنا فى اقتباس سابق، ولغة "صفصافة" التلقائية التى تتوازن فيها "الفاعلية" الإنسانية و"الفاعلية" الطبيعية [فاعلية عناصر الطبيعة من بحر، وموج، وطيور، إلخ] وبين لغة "الجنرال" بصفاتها السابقة ولغة "ناس" "صفصافة" ذات "الجمل" البسيطة القصيرة السريعة التى تنتقل انتقالات دلالية واضحة ينأى بها عن "استطراد" لغة "الجنرال" ودورانها حول ذاته.

وهكذا يمكننا القول إن "المقابلة" لا تقتصر - كما رأينا - على مستوى واحد بل تتداخل مستوياتها جميعًا فى تأكيد دلالاتها شأنها فى ذلك شأن "السلطة" ذاتها التى تقتصر على "بعد" واحد من أبعادها العديدة بل تتداخل وتتضافر كل هذه "الأبعاد لغاية واحدة فحسب هى تأكيد "هيمنتها".

وفى قصة "الصوت" لبهيجة حسين(٤٣) تتضح ملامح الشخصية "السلطوية" السياسية بحدة ظاهرة ووضوح لا يحتاج إلى "تأويل كبير"، وهى ملامح أو صفات تؤكد - رغم تعددها - تيمة "الهيمنة" و"التسلط"، وقد تنوعت هذه "الصفات" بين "الثراء" القائم على "الاستغلال" حيث كانت المراكب تسير تدفعها الريح وموج النهر، تحمل غلالاً وذهبًا، تفتح أبوابًا وتلقى حمولتها فى خزائنه".

و"القسوة" المصاحبة لهذا "الجشع" و"الاستغلال": "سياطه فوق ظهورهم [الحمالين] تشق لحمى وملح العرق السائل فوق جلودهم الدامية يفجر دمع قلبى".

أما "الصفة" الثالثة فهى "صفة" مركَّبة تقوم على ثنائية "الهيمنة" الظاهرة: "تكسرت عظامى تحت قبضات يده، غرز أظافره فى لحمى وأسنانه فى عنقى"، و"العجز" الحقيقى: "انتظار امتلاء البطن بالنبض انتظار خائب. الحقيقة الوحيدة فى هذا القصر هو خواء أحشائى، وتشقق روحى، لا ذهب يملؤها ولا غلال مصر، ولا قدرة لعزيزها الشائخ".

وربما رجعت هذه "القسوة" المتبدية على مستويات عديدة إلى ذلك الإحساس المرير بالعجز والشيخوخة الروحية والجسدية، وهو ما يمكن أن نلمحه من توصيف "الكاتبة" لهذه الحالة المركَّبة من "الهيمنة والقسوة والعجز" بقولها إن الانتظار الخائب يخلق جبروتًا مهزومًا".

وهو أمر يجعل من ذلك "الزواج" الذى تم بمباركة "الأهل" حيث قدم "الأب" لأجله "القرابين للآلهة وللنيل ولروح إيزيس" زواجًا باطلاً فى حقيقته، وليس أدل على ذلك من حمل تلك "العروس" إلى "القصر" شأنها فى ذلك شأن "أكوام الذهب" و"الغلال" و"الأثواب": "أكوام الذهب والحلى والأثواب فى ساحة القصر آتية من الحكام والكهنة، حملتها المراكب إلى قصره قبل أن تحملنى إليه".

ولا شك فى أن كل ذلك يعد "تمهيدًا" فنيًا لظهور شخصية "المغنِّى" المعبِّر عن آلام "الحمالين" وآمالهم، والذى سوف تقرر "العروس" الرحيل معه بعيدًا عن "القصر" على

نحو يذكِّرنا بـ"صفصافة" فى "القصة" السابقة التى اتجهت إلى "البحر" لائذة به من هيمنة "الجنرال".

يبدو "المغنى" – هنا – على عكس ذلك "الزوج" المستبد والعاجز – كما لو كان "روحًا" كونية هائلة حيث "ينساب الصوت بعد غروب الشمس، وينطلق مع خيوط الشمس فيكسو أوراق الشجر وعشب الأرض وجنبات الكون".

ولا غرابة فى ذلك فقد غدا ذلك "المغنى" – من منظور الساردة – أشبه بـ"إيزيس" التى لملمت أشلاء "أوزوريس" وأعادت إليها "الحياة" بعد تمزيقها وتوزيعها على أرجاء "البلاد".

ومن الواضح أننا أمام تبادل ملحوظ لوظائف طرفى "الأسطورة" المصرية القديمة [إيزيس وأزوزويس] حيث مثل "المغنى" دور "إيزيس" مانحة "الحياة" فى حين مثلت "العروس" دور "أوزوريس"، وهو "تبادل" مناسب لتغير طبيعة الطرفين المعاصرين، فقد كانت "العروس" هى "الممزقة" – حقًا – بين رغباتها وواقعها مثلها فى ذلك مثل "الحمالين" الذين "تماهت" معهم بدرجة كبيرة، وليس أدل على ذلك من قولها فى اقتباس سابق إن "سياط" الزوج على "ظهور" الحمالين تشق "لحمها" حتى أصبح "الألم" مشتركًا: "أأصرخ فى وجهه [الزوج] أم أصرخ فى وجوههم، أم أكتفى بصلاتى للنهر، وأستجديه أن يظهر؟" من ذلك الحوار:

" – وما قيمة أناشيدك؟

– تلملم الجلد الممزق، تقوى الظهر الذى انحنى من كثرة الأحمال".

وإذا كانت "القصة" السابقة قد قامت على عنصر "المقابلة" فإن هذه "القصة" قد قامت على ما يمكن أن يسمى بـ"التصعيد الدرامى"، وقد ظهر ذلك "التصعيد" من خلال تتابع "الأحداث الوظيفية" التى تؤدى إلى "الانتقال" الواضح من "حالة" إلى "أخرى" برابط "سببى" تمهد فيه "الحالة" السابقة لما يليها من حالات، فإذا حاولنا استبيان هذه "الأحداث الوظيفية" كان من الممكن تحديدها على هذه الصورة المطَّردة:

- ظهور صفات "الشخصية السلطوية" [الثراء، القسوة، الجشع].

- امتلاك هذه الشخصية لـ"العروس" الذى يتخذ شكل "الزواج".

- ظهور عجز الزوج.

- ظهور شخصية "المغنى".

- خروج "العروس" معه هروباً من "القصر".

وهكذا يؤدى كل "حدث" إلى ما يليه فى اطِّراد "سببى" واضح يؤكد ما يسمى بـ"التصعيد" الدرامى على مستوى البنية "السردية".

ولا شك فى أن هذا التتابع السببى لـ"الأحداث" قد انعكس على البنية "الزمنية" ووسمها بـ"التعاقب" دون "خلخلة" لهذه "البنية" أو تقطيع لها أو تداخل بين أبعادها. كما انعكس على منظور "رؤية" الساردة، حيث اتخذت فى البداية موقع "الراوى" العليم الخارجى غير "المشارك" فعلياً فى الأحداث، ثم اتخذت - بعد حملها إلى القصر - موقع "الرواى" المشارك بوصفه شخصية "رئيسية" تتساوى معرفتها مع معرفة "الشخصية" المقدمة.

ثم يظهر هذا التدرج أو التصعيد الدرامى فى تحول صوت المغنى من الفردية إلى ما يشبه الغناء الجماعى وهى سمة لا ينبغى أن نمر عليها سريعًا لأنها تصور رؤية "الكاتبة" لـ"الخلاص" الذى لا يرتبط بـ"الفرد" حتى إن كسا صوته "جنبات الكون" اللهم إلا على سبيل المجاز أو الترميز الفنى، بل يرتبط - أى هذا الخلاص - بصوت الجماعة ورغباتهم وحركتهم الجمعية: "فى الليلة الأولى كان يشدو للخير وللحب كان غناؤه حلمًا من أحلام الزهاد، فى الليلة الثانية كان يغنى بكلام كأنين الحمالين فى قصرى، فى الليلة الثالثة سمعت أصواتًا أخرى تغنى معه".

والأمر نفسه نجده على مستوى شخصية "العروس" التى اتسمت - فى البداية - بالضعف والسلبية، على نحو ما ظهر من "حملها" دون "إرادة" منها إلى "القصر" ثم تتحول تدريجيّا - مع ظهور المغنى - إلى شخصية مختلفة تتسم بالقوة والإيجابية

والرغبة فى التحرر: "لن تهرب منى، أخلع ذهبى وألبس قميص روحى وأتبعك أشدو معك للحق وللحقيقة".

وهكذا يمكن القول إن "السلطة مهما كانت قوتها أو "جبروتها المهزوم" بتعبير الكاتبة تؤدى - دون أن ترغب فى ذلك بطبيعة الحال - إلى وجود "نقيضها" وتخلقه وفاعليته، وربما كان هذا بعض ما أوحت به بنية "القصة" دون تصريح مباشر.

وفى قصة "موّال شوق"(٤٤) لاعتدال عثمان تظهر الشخصية "السلطوية" ذات البعد "الاجتماعى" ممثلة فى شخصية "العمدة" التى لا تظهر إلا قرب نهاية "القصة" بعد تصوير طويل لجمال "شوق" ونظافتها وحيويتها والحب الذى يغمرها أهل "القرية" به، فى لغة أقرب ما تكون إلى لغة الشعر بكثافتها ومجازاتها وتعدد دلالتها، تؤديها الراوية من موقع الراوى العليم الخارجى غير المشارك فى الأحداث، الذى يرصد - بدقة واضحة - حركة شوق فى يقظتها وتأهبها للنوم، فى خروجها النهارى وحياتها الليلية وما تزخر به من أحلام وهواجس: "شوق... يا شوق. حين تطلع شوق من الدار تصحو الدنيا، تنضو عنها رداء الليل. تخرج وعلى بدنها اللّيِّن جلبابها المنسوج بألوان الفجر والزرع المندّى بأنفاس الكون. تحبك القمطة السماوية فتبرك أطرافها بنجوم متوارية خجلاً من صبح حسنها النوار، وتفتتح طيور القبة العالية غناويها من أجل شوق".

فعلى قِصَر هذا المقطع الافتتاحى للقصة تكثر الصور المجازية بدرجة لافتة، حيث تأخذ شوق حركية الطبيعة ذاتها ، وهى التى تطلع أولاً كأنها الشمس ثم تصحو الدنيا من بعدها، على ما فى يقظة الدنيا من مجاز آخر يدخلها فى مجال الفعل الإنسانى الذى يتأكد حين تنضو عنها رداء الليل أو حين يصبح للكون أنفاس، وهكذا يتداخل الطبيعى والإنسانى حتى يصبح "جلباب شوق" منسوجًا بألوان الفجر والزرع المندى وتصبح "القمطة سماوية" لا على مستوى اللون فحسب بل على مستوى التواصل والصلة والتداخل المشار إليه، وهل هناك ما هو أكثر دلالة على ذلك من افتتاح "طيور القبة العالية غناويها من أجل شوق"؟

ولا تتواصل "شوق" مع "الطبيعة" فحسب هذا "التواصل" المشترك بل تتواصل - كما ذكرت - مع أهل "القرية": "الكل عم لك أو خال أو أخ لم تلده أمك. وحين تحلين دار أحدهم تقابلَين بالترحاب".

وغالبًا ما يوجد ذلك "المغنى" الذى لاحظناه فى "القصة" السابقة أو "المغنواتى" بتعبير هذه "القصة"، وهما - بتأويل بسيط - قريبا الشبه بـ"المخرج" الذى تزوجته "صفصافة" فى "القصة" الأولى.

يصبح ظهور "المغنــواتى" هنا بداية، لا أقــول مرحلة جـــديدة فى حياة "شوق"، بل "إحساس" جديد غامض لا تدرى كنهه، لكن موّال "المغنواتى" دالّ عليه:

أنا يا ليل غريب الدار فى البلاد جوّال

والأرض مهرة ولكل مهر لا بد من خيّال

وانا يا ليل بقول موّال".

ولعل "البيت الثانى" فى هذا "الموال" يكون "بيت القصيد" كما يقال، أو هو - على وجه التحديد - ما بدّل حال "شوق" ودفع بها إلى "الفكر" و"الحيرة" التى يدل عليها شيوع الأساليب "الإنشائية" الاستفهامية التى دارت فى عقل "شوق" بعد هذا "الموّال" مباشرة: "من أى أرض أتى ذلك المغنواتى وإلى أى أرض يعود؟ وما بال التمر حنة تستجمع روائحها المخزونة فى مواسمها الماضية وتنفثها دفعة واحدة فتخصب الهواء؟ وحتى زهر البرتقال يطارد عبيره كى يبثه حنين الأرض والسماء! والكروان من علمه النغم فأخذ يصدح الليل بطوله؟ ولماذا لم يحضر المغنواتى من قبل وجاء مولد هذا العام؟ وكيف تنامين يا شوق وقد سرق منك الصوت راحة البال؟".

يبدو لى تأمل هذا "الاقتبــاس" مقــارنًا بالاقتباس السابق الذى يبـــدأ بـ"شوق... يا شوق" ضروريًا، حيث بدت حركة "شوق" فى الاقتباس الأول طبيعية تلقائية، كأنها - كما بدا واضحًا - جزء من الطبيعة، فهى مثل "الشمس" وجلبابها يلون "الزرع" و"قمطتها" بلون "السماء"، لكنها فى الاقتباس الثانى [الأخير] تتوقف - للمرة الأولى -

لكى تتأمل نفسها وتتأمل "الطبيعة" من حولها [التمر حنة، زهر البرتقال، الكروان] وأخيراً تتأمل فى ذلك "المغنواتى" الذى كان "موأله" سبب هذا "التحول"، ومن اللافت أن "الراوية" الخارجية قد أفسحت فى هذا "الاقتباس" الأخير المجال لصوت "شوق" وأسئلتها التى تتدافع كلها داخل "شوق" باستثناء "السؤال" الأخير الذى ينتمى إلى "الراوية" الخارجية مثلما ينتمى إليها "سؤال" آخر أكثر دلالة على هذا التحول: "ما بالك يا شوق تتزينين وكأنك ذاهبة إلى عرس؟"، مما يعد تمهيداً لـ"الحدث" النهائى الذى يختم "القصة".

لقد تعمدت الوقوف طويلاً أمام شخصية "شوق" على عكس ما كان متوقعاً من الوقوف أمام "شخصية العمدة" بوصفها شخصية "سلطوية" ذات بعد اجتماعى، وكان ذلك استجابة لبنية "القصة" ذاتها التى خلصت إلى تصوير هذه "الشخصية" بدرجة بينة، حتى يمكنُ القول – إذا استجبنا لغواية المصطلح – إننا أمام "قصة شخصية" أكثر – بفارق كبير – من كونها "قصة حدث" حين بدت "الأحداث" مألوفة وموظفة – أساساً – فى بناء "الشخصية"، ولا شك فى أن هذا الاهتمام البالغ ببناء "الشخصية" يعد سمة ملحمية، فها نحن نعرف – على وجه التقريب – طفولة "شوق" وبعض صفات أبيها وموت "أمها" المبكر ونشهد صباها وتغيرها من حال إلى حال وتتهيأ لتوقع زواجها مثلما تهيأت هى له، وقد ساعد على تأكيد هذه "الملحمية" توظيف تقنية "الموال" ثلاث مرات على مدار "القصة".

و"الموَّال" وإن كان صادراً عن "مغنواتى" فإنه – كما هو معروف – معبِّر عن شعور "جمعى" تمثل فى تلك الاستجابات الفطرية لدلالاته وكأنه – بالفعل – صادر عن "الجميع"، وقد وظفته "الكاتبة" بتنوعات مختلفة موازية لتطور "الأحداث" أو "الحالات" التى مرت بها "شوق" مما جعله أقرب إلى "الكورس" الجماعى فى "المسرح" القديم.

تبدأ القصة بذلك "النداء" الملتاع "شوق..... يا شوق" على لسان "الراوية" الخارجية، ويبدأ مشهدها الأخير بالنداء نفسه، لكنه هذه المرة صادر عن شخصية العمدة، وفرق كبير بين "نداء" يؤطر لحركة "شوق" الطبيعية الحيوية ويتغنى بجمالها، و"نداء" يؤطر لامتلاكها فى صورة "زواج" غير متكافئ [كانت "شوق" فى عمر ابنته "ناعسة"].

وعلى عادة "الكاتبة" تنتهي "القصة" بعد هذا "الحدث" مباشرة الذي يعد "حدث" القصة الرئيسي، بمشهد "طبيعي" أقرب إلى "الصورة" الشعرية الممتدة: "وفي صباح الليلة الكبيرة [الليلة الكبيرة لمولد سيدي غريب التي سوف يتم الزواج بعدها] كانت الدار على حالها، غير أن فراخ "شوق" أخلفت الميعاد، انفرط عقدها في الحوش وكفت هذا الصباح عن عطاياها اليومية. وباتت الجميزة محنيَّة، كانت قد حلت ضفائرها مع الليل وأرختها على الأعتاب".

فإذا تذكرنا ذلك "التواصل" الحميم بين "شوق" وعناصر "الطبيعة" وأشيائها لأمكن تصور ما أصاب "شوق" ذاتها بعد هذا "الحدث" الذي وجدت نفسها فيه دون إرادة منها.

وغنيٌّ عن الذكر أن "العمدة" يمتلك قوتين تؤكدان "سلطته": قوة "المال"، وقوة "المنصب" الاجتماعي الذي لا يخلو من بعد "سياسي" واضح، لكن الأهم من كل ذلك هو كيفية تبدِّي سلطة هذه الشخصية داخل "القصة"، وفي هذا يمكن القول إن تلك "الشخصية" رغم ظهورها المتأخر "سرديًّا" هي "الشخصية" الوحيدة التي قمعت انطلاقة "شوق" وحدَّت من أشواقها وحلمها في "الزواج" الذي كانت قد تهيأت له والذي فجره داخلها موَّال "المغنواتي"، وكأننا أمام شخصيتين، تفجر الأولى [شخصية المغنواتي] أحلام "شوق" وتنقلها إلى حالة تتأمل فيها "ذاتها" وتكتشفها، وتقمع الثانية [شخصية العمدة] كل هذه الأحلام والتطلعات.

وقد كان من المناسب تمامًا أن تأتي شخصية "العمدة" في نهاية "القصة" باستثناء إشارة عابرة مهدت لذلك "الظهور"، أقول لقد كان من المناسب أن تأتي هذه "الشخصية" في نهاية "القصة" لأنها "الشخصية" الوحيدة – على مستوى القصة – التي امتلكت قدرة "قمع" انطلاقة "شوق" الطبيعية والمحاطة بحب الجميع الذين لم يمتلكوا – بعد هذا الحدث – غير إدخال "شوق" في أحد المواويل المعبِّرة عن الفقد والحزن العميق.

وفي قصة "ملك الشغل"[٤٥] لابتهال سالم نجد أنفسنا أمام شخصية يمكن وصفها بأنها "شخصية سلطوية رأسمالية" أو في طريقها لكي تكون كذلك.

إنها شخصية الحاج "محمد" السمسار أو "ملك الشغل" كما يسمونه، ولا تتضح مقومات "سلطة" هذه الشخصية من خلال قدرتها على توفير فرصة "عمل" لإحدى "المدرسات" التى تقوم بدور "الراوية" متخذة وضعية "الراوى" الداخلى المشارك فى "الأحداث"، أقول إن مقومات "سلطة" هذه "الشخصية" لا تتضح فى ذلك فحسب بل تتضح - بصورة أكثر جلاء - فى قدرتها على فصل هذه "المعلمة" من عملها لرفضها دفع "الإتاوة" الشهرية المقررة.

ورغم مقومات "السلطة" الواضحة التى يمتلكها الحاج "محمد" فقد كان يعيش فى "مكان" لا يدل على ذلك، حيث كان يسكن "حارة" كل بيت [فيها] مائل على كتف أخيه كمجموعة من العجائز يسند بعضها بعضاً بلا عكاكيز".

كما لا يدل "بيته" من الداخل على مقومات هذه "السلطة" المشار إليها حيث "لم يكن فى الحجرة الضيقة المربعة الأضلاع غير ثلاث أريكات تتوسطها طاولة بيضاوية الشكل وحصيرة تبدو مستهلكة تفترش الأرضية يجلس الحاج محمد السمسار (ملك الشغل) كما يسمونه فى الحارة على الأريكة التى فى منتصف الغرفة والمواجهة للباب الذى دخلت منه".

كان من الميسور على "الكاتبة" أن تضع هذه الشخصية داخل مكان دالٍّ على سلطتها لكنها لم تفعل، الأمر الذى يدفعنا إلى محاولة تأويل هذا التناقض الظاهر بين تلك الشخصية والبيئة المحيطة بها والتى تزدحم بالوجوه العبوسة والعربات الكارو والأرض المفترشة بالبضائع المهلهلة السيئة الصنعة والحارات السد والسلم المعوجِّ الدرجات، فهل يمكن القول إن هذه البيئة بالمواصفات السابقة ليست سوى الواقع العام أو الجانب الأكبر منه والأكثر بروزاً وشيوعاً وإن شخصية الحاج (محمد السمسار) ليست سوى الشخصية المستغلة العامة أيضاً التى تثرى على حساب هذا الواقع المتردى من خلال السمسرة التى تراكم رأس المال دون عمل منتج؟ هذا ما أعتقده، وهو ما يرتفع بدلالات "القصة" ويجعل منها رمزاً دالاً على واقع عام.

ولا شك فى أن القصة فى مثل هذه التقنية الذكية تستجيب لسمات القصة الحديثة التى يسعى كتابها إلى "استخراج المأساة من هذه اللحظات التى يعيشونها كل يوم فى انتظار المواصلات أو الحصول على لقمة العيش"(٤٦).

وعلى عكس القصص السابقة تقوم هذه القصة على ما يمكن تسميته بتفتيت الحدث والتلاعب بترتيبه الطبيعى، ويمكن للتدليل على ذلك الاستشهاد بمجموعة من الاقتباسات كما وردت داخل القصة ونرى كيف يمكن ترتيبها كما نفترض وقوعها:

١- "سألت بعض النسوة القابعات على مدخل دارهن عن بيت الحاج محمد، أشارت إحداهن بسبابتها إلى المنزل قبل الأخير صعدت عشر درجات ملتوية من سلم إلى درابزين تكاد الدرجة الأولى منه تلتصق بالباب الخشب للدخول المفتوح نصف ضلفة".

٢- "رن جرس المدرسة معلنًا انتهاء الحصة الأخيرة. اتجهت وزميلة لى صوب باب الخروج وقد كنا متواعدتين منذ الصباح على الذهاب إلى الحاج محمد بعد انتهاء اليوم الدراسى".

٣- "كان جالسًا [الحاج محمد] على أريكة مرتفعة ارتفاعًا بينًا عن الأرض متكئًا بإحدى يديه على مسند قريب وممسكًا باليد الأخرى طرف نرجيلة".

٤- "يلا بسرعة اجرى هنتأخر على الحج محمد".

٥- "أشار لى بطرف النرجيلة أن أجلس................".

٦- "لا، ليس اليوم فليأخذ الإتاوة اليوم الثانى والثالث".

٧- "الحاج محمد بيقولك إنه مش فاضى يقابل حد. كل يوم... لمدة شهور. أسمع نفس الجواب بعد فصلى من المدرسة لأنى لم أدفع إتاوة كل شهر أجرة السمسرة للحاج محمد ملك الشغل".

من الواضح تماماً مدى التصرف الذى قامت به الكاتبة فى ترتيب الأحداث السابقة التى يمكن تلخيصها فى أربعة أحداث وظيفية أساسية:

- الذهاب إلى الحاج محمد.
- الاتفاق معه على الإتاوة والعمل.
- عدم التزام الساردة بدفع الإتاوة.
- الفصل من العمل.

وبناء على ذلك يمكن ترتيب الأحداث السابقة على هذه الصورة:

[٢، ٤، ١، ٣، ٥، ٦، ٧].

ولا شك فى أن ترتيب الأحداث السابقة كما وردت فى القصة موحٍ بتشتت الشخصية واختلاف الأحداث فى وعيها مما يقربها - أى هذه القصة - من تقنيات السرد الحديث المعتمد على تفتيت الحدث وتأثير بنية الزمن عن طريق التلخيص والتسريع واستخدام ما يسمى بالثغرة الزمنية الدالة على مرور فترة من الزمن على نحو ما يظهر فى الحدث [٧] فى الترتيب المذكور سابقًا.

تبدو لى شخصية الأستاذ فى "دوائر مفرغة"(٤٧) لعفاف السيد، شخصية مركَّبة، لأن صاحبها يجمع بحكم تدريسه لمادة التربية الدينية بين طبيعة المعلم وطبيعة رجل الدين، ورغم الصفات المفترضة فى هاتين الشخصيتين فقد كانت شخصية الأستاذ هنا - على المستوى السردى - نموذجًا دالاً على القمع والقسوة والترهيب: "أنزوى خلف الدرج، تهوى العصا على حافة كتاب الدين، تتشنج يد الأستاذ على كتفه". هكذا تبدأ القصة بتصوير فعل الانزواء من قبل الساردة التى تتخذ وضعية الراوى المشارك فى الأحداث بوصفها شخصية رئيسية ثم فعلين دالَّين على التوتر والقسوة من قِبَل الأستاذ "تهوى، تتشنج"، وتظل الأفعال المنسوبة إلى شخصية الأستاذ دالة على تلك الطبيعة المشار إليها: "يضربنى الأستاذ رغم أنى خبأت صدرى بعناية ولمت شعرى جيداً. كان الأستاذ يجرجرنى مع حركة الزمن، يضغط الأستاذ كتفى ويرشق العصا فى اطمئنانى، كل أهل النار من النساء".

وواضح من الاستشهادات السابقة مدى تداخل القسوة المادية أو العقاب البدنى والترهيب المعنوى المستتر بالدين امتداداً لطبيعة تلك الشخصية المركبة كما ذكرت.

وإذا كانت القصص السابقة قد سعت إلى خلق شخصيات نقيضة لنماذج الشخصيات السلطوية التى تقدمها على نحو ما لاحظنا فى شخصيات "المخرج"، و"المغنى"، و"المغنواتى"، فإننا مع هذه القصة التى تنتمى صاحبتها إلى أحدث أجيال "القصة القصيرة" لا نجد مثل هذه الشخصية "النقيضة" بل إن "حبيبها - الذى كان مهيَّأً بناءً على توقعاتنا لتصوير هذا النموذج النقيض - قد مارس قمع "ذات" الساردة بطرق مغايرة: "كان يزيح بكارتى ويحرق الجنة، استباح جسدى كثيراً وأراد المكوث لأطول فترة ممكنة فسحق روحى متعمداً وأرغمنى على الانزواء فى ما بينه وبين الألم، وأغمض عينيه الكاذبتين وضحك" أو "أنكمش على عشقى وهو يقول إنى فأرة مهذبة ويجذب شعرى، أتمنى أن ينفصل رأسى وأسترسل بين السماوات، لكنى محصورة بين ادِّعاءات عشقه". ولا تختلف "الأم" فى ممارسة حقيقة فعل "القمع" بصورة ثالثة: "رجوت أمى أن تجتث جديلتى الكستنائية، لكنها كانت معلقة مع أنها تعرف كذباتى جيداً، وتدرك أنوثتى وتخبئها".

وربما كان من المفيد أن نلاحظ انتقالات الكاتبة السريعة بين هذه الشخصيات من جملة إلى أخرى فى صورة تناوب مطَّرد على القصة كلها، كأننا أمام شخصية اعتبارية واحدة تمارس القمع بمستويات مختلفة.

ورغم ما قد بدا على شخصية الساردة من ضعف وهو أمر متوقع فنيا نتيجة تضافر مستويات القمع السابقة أوحى به استخدام أفعال من قبيل (أنزوى، خبأت، أتهاوى، ينزلق جسدى، رائحة الدم تستبيح ألمى، أعدو مذعورة، أدور فى انبثاقات الرائحة التى تنخراستسلامى، يتناثر جسدى، إلخ)، أقول رغم كل ذلك فقد حاولت الساردة منفردةً الخلاص من هذا القمع بوسائل عديدة أيضًا منها الكذب: "إننى أكذب على أمى دائمًا، أحكى لها عن بطولات زائفة"، ومنها محاولات الارتقاء الروحى: "سلم من نور يخترق السماء، أصعد السلم ودمعات جفت فى روحى" أو التأكيد على

الحسية واكتشاف خبايا أنوثتها وهو أمر لا يتناقض بالضرورة مع الارتقاء الروحى: "تدرك (أمها) أنوثتى وتخبئها ولا تعلم أنى اكتشفت الفجوات فلم يشغلنى أمر حبيبى وهو يرتع بين الحور الأبكار".

وإذا كانت القصة السابقة أو القصة الحديثة عمومًا تقوم على تفتيت الحدث أو تداخل أبعاد الزمن وتشظيه فى بعض الأحيان فإن هذه القصة التى بين أيدينا تقوم على سمة لافتة حقًا هى إدماج مشاهد من الحياة الآخرة بين أحداث القصة، وقد مهدت الكاتبة لذلك منذ البداية من خلال تصويرها لـ"سلم" النور الذى يخترق السماء وانفجار قلبها على باب السماء الأولى وتتوالى مشاهد هذه الحياة الآخرة: "لن تحيض النساء وهن معلقات من شعورهن أو أثدائهن حين يتلقين العذاب ولم يشغلنى أمر حبيبى وهو يرتع بين الحور الأبكار ودائمًا أصرخ ولا أعود بكرًا مثلهن [الحور الأبكار] وتمدد حبيبى بين الحور ويعُدْن أبكارًا".

إن هذا الإدماج أو التداخل المشار إليه بين مشاهد القصة الحياتية الدنيوية ومشاهد الحياة الآخرة كان موظفًا لغايتين فنيتين: الأولى هى تأكيد التوازى بين قمع النساء فى الدنيا كما كان يؤكد الأستاذ دائمًا فى الآخرة حيث إن كل أهل النار من النساء، والثانية هى تأكيد المفارقة بين حالة الساردة التى لا تعود بكرًا بعد استباحة جسدها وحالة الحور الأبكار اللاتى يعدن إلى بكارتهن بعد استمتاع أهل الجنة بهن.

ذكرت أن الساردة قد اتخذت وضعية الراوى الداخلى المشارك فى الأحداث بوصفها شخصية رئيسية والحق أنها أقرب ما تكون إلى وضعية الراوى الخارجى العليم الذى تحيط معرفته بالأحداث والشخصيات ويمتلك قدرة الانتقال من شخصية إلى أخرى وقدرة سبر أغوار هذه الشخصية والاطلاع على دواخلها ورغباتها فلم تمتلك شخصية أخرى فرصة الحديث عن نفسها إلا من خلال الساردة عن طريق الأسلوب غير المباشر الحر الذى يندمج فيه صوت الشخصية بصوت الساردة ويأخذ الأسلوب المنتج خصائص أسلوبيهما [الشخصية، الساردة].

وربما أوحت هذه البنية التى تسيطر فيها الساردة على شخصياتها وأحداثها محاولة الكاتبة التى تتماهى مع الساردة مقاومة القمع الخارجى الحقيقى من خلال بنية فنية تسيطر هى عليها وتوجه عناصرها المختلفة اعتقاداً فى قيمة الفن وقدرته على المواجهة وتفتيت أحداث القمع وإفراغها من فاعليتها

ذكرت فى موضع سابق أن الشخصية السلطوية لا تقتصر على بعدها السياسى بل ربما كان هذا البعد هو أقل الأبعاد حضوراً فى القصة النسائية القصيرة التى كثرت فيها أبعاد الشخصية السلطوية الاجتماعية، وأكثر من ذلك، فإن الشخصية السلطوية السياسية الصريحة غالباً ما تتلبس أو تدعى نمط السلطة الاجتماعية، الأب تحديداً، ولنتذكر أن هذا بالتحديد ما فعله الجنرال فى القصة الأولى حين ادعى أبوته للرعية، والحق أن السلطة الأبوية هى سلطة ذكورية فى الأساس وبهذا الاعتبار يمكن أن يتبادلها الأب والأخ على السواء وهو ما يظهر واضحاً فى قصة "مخاصمات"[٤٩]- لمنال محمد السيد حيث يأخذ الأخ دور الأب ويستعير ملامحه: "سألمح نظرته [الأخ] محطوطة فوق ملامح أبى الذى صار وجهه مليئاً بالصمت".

تبدو المسافة شاسعة وواضحة بين الساردة وهذا الأخ الذى يؤدى دور الأب فى حدة بالغة، وليس أدل على شساعة هذه المسافة بين الطرفين من أن الساردة لم تذكره على مدار القصة بصفة الأخ بل تصفه بصفة الآخر وهى صفة دالة على ابتعاده: "سيخرج أبى من صمته ويقول له إذن أوصلك فيهز الآخر صوته ويدارى صوته المخنوق ويمشى وحده"، ولا تتحدث عنه إلا بضمير الغائب من خلال جملتها الدالة فى بداية كل مقطع: "غدا سيسافر" إن كل ما سبق على أهميته ليس سوى علامات أولى دالة على الابتعاد أو الانفصال والجفوة بوصفها نتائج طبيعية لقسوة تلك الشخصية، هذه القسوة التى تتأكد من خلال ملامحها الخارجية: "سيحمل فى وجهه ذات العيون التى تنغزنى بحزنها المكتوم تحت بياض العينين وفى القتامة المحيطة بمحجريهما" أو: "قبدت عيناه مخيفتين كعينى جثة".

كما تتأكد من خلال سلوكه: "لم أستطع نسيانها [عيني أخيها أو ذلك الآخر بتعبيرها] حتى وأنا أستنشق هواء الشارع الرئيسي وأعبر محلاته بمفردي بينما أصابعي تتحسس آثار صفعة على جانب وجهي أو كنت أطلقها في وجهه فترتد عليه جروحًا في المعدة وبولاً مدمما وحزنًا مكتوماً وتحت بياض العينين وترتد على صفعات بجانب الوجه".

ولا شك في أن هذه الملامح والسلوكيات قد أفضت بالساردة إلى الفرح الشديد بسفره كأنها تتخلص بالفعل من قيد صارم يكبل حركتها ويحول دون تحققها الذاتي: "غدا سيسافر حينئذ سأحكم لف الغطاء حول جسدي وسأتصنع النوم العميق حتى لا يسمع أحد تلك الدقات التي توشك أن تفكك صدري، سأتحمل الثلاثين دقيقة التالية لصوت ارتطام الباب خلفه ثم أزيح الغطاء ببطء المستيقظين وأقوم في طريقي للحمام. سأحاول أن أتماسك أمام رذاذه وضوئه الباقي تحت الحوض. سأخلع ملابسي بسرعة وسأطلق شهقتي تحت رشاش الماء".

يبدو المقطع السابق وهو المقطع الأخير للقصة واضح الدلالة على فرحة الساردة بسفر ذلك الآخر على حد تعبيرها وواضح أيضًا أن هذا المقطع لا يعبر عن هذا الشعور مباشرة بل من خلال الأسلوب الكنائي على نحو ما يظهر من تلك الدقات التي توشك أن تفك صدرها بوصفها كناية عن مشاعر عديدة متضاربة: "الترقب الحذر، الخوف، الفرح"، أو قولها: "سأخلع ملابسي بسرعة وسأطلق شهقتي تحت رشاش الماء"، بوصفها كناية عن الرغبة في التحرر والفرح الغامر بالخلاص.

والحق أن القصة كلها تعتمد على مثل هذه التعبيرات الكنائية مما ينأى بها عن الأسلوب المباشر الحاد الذي غالبًا ما يكون ضعيف التأثير فنيًا وبقدر ابتعاد القصة عن هذه المباشرة الحادة يكون اقترابها من نمط التعبير بالصورة المشهدية الحركية وهو أمر يجعلها شديدة الشبه باستراتيجية الكتابة الشعرية الحديثة في اعتمادها على الصور الحياتية اليومية المألوفة المباينة لمجازات الشاعر الاستعارية والتشبيهية بأنماطها المختلفة...

يبدو مما سبق أن القصة النسائية القصيرة فى أجيالها الأخيرة قد استطاعت تقديم مقاربات فنية متنوعة من نماذج الشخصية السلطوية فى معظم أبعادها حيث مثلت قصتا رضوى عاشور وبهيجة حسين بُعدها السياسى فى الأساس ومثلت قصة اعتدال عثمان بُعدها الاجتماعى ممثلاً فى نموذج العمدة دون استبعاد لعلائقه السياسة ومثلت قصة ابتهال سالم بُعدها الرأسمالى ممثلاً فى نموذج الحاج محمد السمسار، وقد رأينا رمزيته على التوجه الرأسمالى العام ومثلت قصة عفاف السيد بُعدها الدينى والآيديولوجى بوصف المعلم فى صفته الغالبة أحد المرسخين للآيديولوجيا السائدة ومثلت قصة منال محمد السيد بُعدها الأبوى الذكورى تصويراً لبنية مجتمعية متسمة بالهيمنة الذكورية، وقد لاحظنا اشتراك بعض القصص فى بعض السمات الفنية والموضوعية على نحو ما أشرنا إلى ذلك فى موضعه، وانفراد قصص أخرى ببعض السمات الخاصة.

ويرجع هذا بطبيعه الحال إلى اختلاف أجيال الكاتبات مما يستتبع اختلاف الرؤية الفكرية والجمالية، كما يرجع - وهذا هو الأهم - إلى محاولات كل كاتبة تأكيد خصوصيتها الفنية الجمالية

وبصورة عامة يمكن القول إن بعض الكاتبات قد اعتمدن على الاستطراد الواضح فى تقديم الشخصية ورسم أبعادها المختلفة وتصويرها خارجيًا وداخليًا على نحو ما رأينا فى قصتَىْ رضوى عاشور واعتدال عثمان كما اعتمدت بعض الكاتبات على مراعاة التوازن بين تقديم الشخصية والتعبير عن الحدث كما يتضح فى قصتَىْ بهيجة حسين ومنال محمد السيد فى حين كان الاهتمام بالحدث واضحًا وكبيراً مقارنًا بالاهتمام بالشخصية فى ذاتها فى قصتَىْ إبتهال سالم وعفاف السيد أو لنقل بتعبير آخر إن تقديم الشخصية فى هاتين القصتين كان يتم من خلال الحدث أى من خلال سلوكها الحركى وأفعالها ومواقفها أكثر من الوصف الخارجى أو الداخلى الذى يتجه مباشرة إلى تصوير الشخصية من منظور السارد على طريقة التقديم غير المباشر.

ولسنا على وجه التأكيد بصدد المقارنة بين هذه الأساليب التى يملك كل منها مصداقيته وقيمته الفنية وخصوصيته الإبداعية، أقول لسنا بصدد المفاضلة بين الأساليب السابقة بل بصدد المقارنة بغرض التأكيد على تنوع أساليب القصة النسائية القصيرة وهو ما يؤكد مقولتنا السابقة التى سقناها فى التمهيد وهى أننا سنجهد أنفسنا بلا طائل كبير إذا ما حاولنا رصد ملامح أو سمات موضوعية وفنية جامعة للكتابة القصصية النسائية.

نموذج الشخصية المقهورة

ينبغى منذ البداية التأكيد على أن تصنيف الأعمال القصصية بين أعمال مصورة لنموذج الشخصية السلطوية وأعمال مصورة لنموذج الشخصية المقهورة يستند فى الأساس على درجة حضور هذه الشخصية أو تلك داخل العمل القصصى موضوع الدراسة حيث لا يتصور بداهة وجود شخصية سلطوية داخل إحدى القصص دون وجود شخصية مقهورة تمارس عليها سلطتها، والعكس بالعكس، طبيعى تماماً، وعلى هذا الأساس فإن النصوص القصصية السابقة المعبرة عن نماذج الشخصية السلطوية لا تخلو من نماذج الشخصية المقهورة وإن كان بعض هذه النماذج قد جنح من نهايات القصص إلى التمرد ومحاولات الخلاص.

والأمر نفسه سوف نلاحظه هنا عند دراسة نماذج الشخصية المقهورة والفرق بين النصوص موضع القراءة هنا والنصوص السابقة يرجع كما ذكرت إلى درجة حضور هذا النموذج أو ذاك داخل العمل القصصى.

إن هذا الطرح السابق سوف يجعلنا فى حِلٍّ قليلاً من تتبع أبعاد نموذج الشخصية المقهورة التى تأخذ بداهة نفس أبعاد الشخصية السلطوية منعًا لتكرار غير مفيد على اعتبار دراستها ضمنيًا فى الموضع السابق

ولا شك فى أن عدم الالتزام بتتبع الأبعاد السابقة مرة أخرى سوف يتيح إمكانية أكبر لمقاربة خصائص الشخصية المقهورة بمواصفاتها الفنية.

تبدو لى نعمات البحيرى فى قصتها "ضلع أعوج" أقرب – وقد مارست ذلك بالفعل – إلى الكاتبة الروائية حيث تستعرض فى تلك القصة مراحل زمنية طويلة تبدأ من ولادة

الساردة التى تتماهى من خلال إشارات حقيقية عديدة مع الكاتبة وتنتهى وهى فى مرحلة الشباب كما تزدحم بأحداث عديدة ومتنوعة وإن كانت تقع داخل دائرة دلالية واحدة لا تخرج - فى مستواها الأول - عن دلالة القهر الذى مورس على الساردة من قبَل السلطة الذكورية ممثلة فى الأب والإخوة، وفى مرحلة لاحقة يتحقق مستوى الدائرة الدلالية الثانى ممثلاً فى محاولات الساردة الخروج عن هذا القهر متخذاً شكل البعد أو الابتعاد المكانى، ثم ما يتخلل هذين المستويين من أحداث جزئية تتراوح فى الاندراج تحت هذا المستوى أو ذاك.

ولا شك فى أن اتساع بنيتَى الزمن والأحداث على الصورة السابقة قد أفضى إلى تعدد الشخصيات (الساردة بوصفها مشاركة فى الأحداث، الأب، الأخ، زوجة الأخ، ابنته، ابنه، الجارة، الأم، الجدة).

ومع ذلك فإن زمن السرد الفعلى لا يزيد على الزمن الذى استغرقته زيارة الأخ وأسرته لشقة الساردة، ولم تزد الشخصيات المشاركة فى الأحداث ولا المستدعاة على ذلك الأخ وأسرته والساردة، ورغم تعدد الأماكن المستدعاة فقد ظل السرد دائراً داخل الشقة المشار إليها والتى كانت أحد مجالات الصراع أيضًا.

نحن إذن أمام ما يسمى بضغط المادة السردية، أو بتعبير آخر نحن أمام تكثيف مادة سردية صالحة - بالقوة - لصناعة رواية، فى إطار قصة قصيرة.

إن ما سبق لا يخرج عن غاية هذا الموضع من الدراسة وهى دراسة نموذج الشخصية المقهورة فى تلك القصة، وذلك لأن هذه البنية المشار إليها توحى بأن خلف تلك الساردة تاريخًا طويلاً من القهر يبدأ منذ الولادة ولا يقتصر على زمن السرد الفعلى: "كنت أول أفراح أمى ومصائبها، كما حكت ذلك مساءً، حين سلمت جدتى اللفة وأنا بداخلها، قطعة لحم حمراء، ترفس بساقيها الدنيا الضيقة التى جاءتها دون اختيار. بحثت جدتى عن شىء بين الفخذين، ولما لم تجده، ألقت بى فى وجه أمى".

كل هذا على العكس من الاحتفاء والاحتفال بأخيها: "فى يوم سبوع أخى، جاء أبى بالطبل البلدى، ولبس جلبابه الكشمير، وجلست أمى بوجه محايد فوق مرتبة جافة

لسريرها ذى الأعمدة، والداير المنقوش بياضه بملائكة وأحصنة تطير وفراشات، وتزاحم الرجال والنساء والأطفال فى البيت، وظلوا يتحركون فى البيت وأنا أتدافع بجوار سيقانهم".

لقد تعمدت اقتباس هذا المشهد الحيوى لدلالته الفنية الواضحة، ويهمنى فى هذا المشهد تأمل شخصيتى الأم والساردة، فقد كانت الأم محايدة بما لا يتناسب مع الاحتفال بمولودها، كما كانت "الساردة" مهملة تتدافع بين "السيقان"، وهى صورة لا تخلو من دلالة على "القهر" الواقع على الشخصيتين معًا [الأم، والساردة]، وهى دلالة تصرح بها "الساردة" منذ بداية "القصة": "أن آكل ثماراً نصف ناضجة..... وأقبل وجه أمى فى صورتها على الجدار...... ثم أذهب لأقتل أبى الذى كان سببًا غير مباشر فى موتها، حين بدت مداهمة أمراض السكر والضغط والاكتئاب وعدم التكيف أسبابًا مباشرة".

والحق أننا أمام ثلاث "شخصيات" نسائية تتقارب سماتهن وواقعهن المعيشى بدرجة واضحة، يمكن وصف الأولى بأنها شخصية خارج "السرد" الفعلى لكنها مؤثرة فيه وهى شخصية "الأم"، والثانية هى شخصية "الساردة"، والثالثة هى شخصية "سارة" [ابنة شقيق الساردة] وهى تقترب كثيراً من ملامح "الساردة" ونفسيتها، على نحو ما يظهر من قول "الساردة": "عادت سارة تصب شكواها بالقلق والاغتراب فى بيت أبيها"، وهى حالة جعلتها تشعر بأمومة "الساردة": "تحلم سارة بأننى أمها الحقيقية، والظروف ما عهدت بتربيتها إلى أخى وزوجته".

إن هذا التقارب الشديد بين تلك "الشخصيات" الثلاث يجعلها أقرب إلى الشخصية "الاعتبارية" الجمعية الواحدة التى تشابه ملامح أفرادها وظروفهم وسماتهم النفسية كأننا – مع هذه الشخصيات الثلاث – أمام تمثيل لمراحل "زمنية" متعاقبة: "الماضى" [الأم]، "الحاضر" [الساردة]، "المستقبل [سارة].

ومما لا شك فيه أن قسوة "القهر" لا تتحقق من خلال ظواهره فحسب بل تتأكد – أساسًا – من خلال إحساس الشخصية المقهورة به، وهذا – بالتحديد – ما كانت

تحس به "الساردة" منذ صباها على نحو ما يظهر من قولها: "كنت أحسُّنى كائنًا هلاميًا لا يشغل حيزًا كبيرًا من الحياة" أو "كنت قد شعرت بأننى كائن فائض عن الحاجة"، أو قولها تعبيرًا عن مرحلة شبابها: "وتدافعت نحو مخيلتى، أيام كان يسوقنا [أخوها] أمامه كالنعاج، نحو الحجرة الداخلية فى بيتنا القديم".

وترسيخًا لقيمة القهر تقوم "القصة" فى بعض مواضعها بتوظيف بعض "الآيات القرآنية" على لسان شقيق "الساردة" توظيفًا خاطئًا من خلال وضعها فى سياقات تبرر "القهر" [قهر "الأنثى" تحديداً] وتجعله كما لو كان أمرًا إلهيًا، وذلك حين يكرر "الأخ" قوله تعالى: "للذكر مثل حظ الأنثيين" مسوغًا من خلال هذه الآية الكريمة هيمنته على "الساردة" وتسلُّم ما لديها، ومن البداهة أن نؤكد شذوذ ذلك "التأويل" وانحرافه عن دلالة الآية التى تنأى نأيًا شاسعًا عما يرمى إليه شقيق "الساردة" من أهداف.

ومن العلامات الفنية الدالة على القهر كتيمة رئيسية فى هذه القصة اعتماد الساردة على تقطيع الحدث وتوظيف تقنية "الاسترجاع" الزمنى [فلاش باك] من خلال صيغات "مونولوجية" ذاتية تؤكد امتدادات القهر التاريخية كما ذكرت فى موضع سابق، وهو ما يجعل من الممكن وصف بنية القصة الحديثة باعتمادها على حدث رئيسى واحد [زيارة أسرة الشقيق للساردة بغرض إعادتها للعيش مع أبيها] تتخلله فى تناوب "سيمترى" واضح "مشاهد" ماضية تنتمى إلى طفولة الساردة وصباها وشبابها ولا تخرج عن الدائرة الدلالية المشار إليها سابقًا، وهكذا تتآزر العناصر البنائية الفنية كافة فى تلك القصة على تأكيد دلالتها المركزية.

وإذا كانت القصة السابقة قد اعتمدت - بدرجة أساسية - على توظيف بنية الزمن فى تصويرها لدلالة القهر، فإن قصة "أشياء يومية"(٥١) لهناء عطية تعتمد بوضوح على توظيف بنية المكان للدلالة على نفس التيمة "تيمة القهر" حيث تعيش شخصيات القصة [الزوج، الزوجة، الطفلة] داخل حجرة تتركنا الكاتبة لتخيل احتمالات موقعها، مما يحيط المكان بحالة من الغموض الذى يزيد من إحساسنا بـ"قهر" الشخصيات التى تسكنها، ويزيد من هذا الغموض تلك الخيالات التى "كانت" تعبر

خلف زجاج باب الحجرة لكن صرخة الزوج واصفًا تلك الخيالات بـ"الكلاب" تؤكد معرفته السابقة بهم، تؤكد لنا وجود تاريخ من القهر مارسه أصحاب هذه الخيالات على شخصية الزوج، وامتدادًا لحالة الغموض التى تحرص الكاتبة عليها فإنها تصمت عن ذكر أسباب هذا القهر أو تصوير ظواهره، إنها فحسب ترصد المشهد الأخير منه أو نتيجته النهائية التى جعلت من هذا الزوج شخصية متوترة ومدمنة لـ"الخمر": "لمعت عيناه بذلك البريق الغامق، وارتعشت الكأس فى يده، وهمَّ أن يقول شيئًا ما... لكنه لم ينطق بكلمة "أو" أمسك بصندوق (الكمان) الموضوع فوق الأرض بإهمال وراح يفتحه بيد مرتعشة".

وتظل "القصة" متراوحة بين تصوير حركة تلك "الشخصية" داخل "الحجرة" وحركة "الخيالات" أو أصحاب "الخيالات" خارجها، ومع تقدم "القصة" يزداد حضور هذه "الخيالات" المُقبِض والقاهر لشخصية "الزوج"، فإذا كان فى الاقتباس السابق قد لاحظ عبورها أمام زجاج "الباب" فإنه فى موضع تالٍ وغير بعيد يسمع همساتها: "وكانت الهمسات التى تأتى من الصالة تدخله فى خدر مُقبِض، وسمعته وهو يحرك القوس ويعزف عزفه المهزوم".

تبدو "الحجرة" إذن أقرب ما تكون إلى "السجن" فى ضيقها وانغلاق "بابها" على مدار "القصة"، ويزيد من قسوتها – أى تلك الحجرة – ذلك الإحساس المرير بوجود تلك "الخيالات" الدائم خارجها.

ولا يقتصر تأثير تلك "الخيالات" على شخصية "الزوج" فحسب بطبيعة الحال بل يمتد ليشمل شخصية "الزوجة": "عادت إلى الفراش وهى تحمل طفلتها، ومن هناك راحت تحدق أيضًا فى تلك الخيالات خلف الزجاج، وبعدها ألح عليها البكاء فأجّلته كعادتها، وفكرت أن تبحث فى ذاكرتها عن أغنية جديدة تفاجئ بها طفلتها... لكنها نسيت تمامًا وخُيل إليها أنها يومًا ما سوف تفقد الذاكرة".

تبدو "الزوجة" فى هذا "المشهد" الدالِّ أكثر ضعفًا من شخصية "الزوج" فإذا كان الأخير قد امتلك قدرة "الصراخ" ووصف تلك "الخيالات" بـ"الكلاب" وتحريك "القوس"

للعزف ولو بصورة مهزوزة، أقول إذا كان "الزوج" قد امتلك كل هذا، فإن "الزوجة" لم تمتلك القدرة على مجرد "البكاء" أو تذكر "أغنية" تفاجئ بها "طفلتها".

ومع تقدم "القصة" تتحول تلك "الخيالات" إلى "خيال" واحد لـ"جسد ضخم" مما يعيدنا مرة أخرى إلى تيمة "الشخصية الاعتبارية" التى أشرت إليها مراراً.

ولا شك فى أن تحول تلك "الخيالات" إلى "شخصية اعتبارية" واحدة موحٍ بمدى سطوتها "القهرية" على نفسية "الزوج": "التفت إلى الباب فجأة ثم أمسك بالقوس وضرب به فوق زجاجه بغضب وكان الخيال لجسد ضخم توقف أثناء عبوره وظل ساكناً".

ومن الواضح أننا أمام علاقة "طردية" بين قوة هذه "الخيالات" وحضورها "القهرى" ومحاولات شخصية "الزوج" فى مقاومتها، على نحو ما يظهر من هذا التوضيح:

خيالات عابرة ⟵⟶ صرخة سباب

همسات غامضة ⟵⟶ عزف مهزوز

[مع ملاحظة أن العزف رغم اهتزازه أقوى من صرخة السباب]

خيال الجسد ضخم ساكن ⟵⟶ تحطيم زجاج باب "الحجرة"

بوصفه (شخصية اعتبارية) [مع ملاحظة أن أداة العزف (القوس) هى نفسها أداة التحطيم وهوما لا يخلو من دلالة واضحة].

ومع وصول "الزوج" إلى هذه المرحلة من "المواجهة" ينضبط عزفه، ومن اللافت حقًا أن "الزوجة" تعرف – بدقة – توقيت المرحلة أو "اللحظة" التى سوف ينضبط فيها "عزفه"، حيث تقول بعد مشهد "تحطيم زجاج باب الحجرة" مباشرة:

"– هايعزف الحتة اللى بنحبها.

نظر إليها وأمسكت البنت بالكمان وأعطته له... وراح يعزف فتكورت البنت فى حضن أمها من جديد.

قالت الأم:

- بابا حلو..... مش كده!!

- أيوه...... حلو قوى.

- الحتة دى بنحبها.

- بنحبها يا ماما.

تعالت النغمات فى تناسق أكثر".

لقد تعمدت نقل هذا المشهد كاملاً لأنه لا يدل فحسب على انضباط "عزف" "الزوج" وتناسق "نغماته" بل يدل على تناسق علاقات أفراد هذه "الأسرة" بعد أن كانت على مدار المقاطع أو المشاهد السابقة "متوترة" و"متنافرة".

إن ما سبق يمكِّننا من القول باطمئنان كبير إن ذلك "الغناء" الذى تحول إلى "فعل" ثم عاد إلى تناسقه والذى صاحب "الزوج" من بداية "القصة" إلى نهايتها بوصفه الوسيلة الوحيدة لـ"المقاومة"، هو الذى استطاع إعادة هذه الأسرة إلى التئامها وتناسقها وأزاح عن أفرادها ذلك الإحساس المرير بـ"القهر".

لكن "القصة" تعيدنا بذكاء "فنى" إلى دورة "القهر" مرة ثانية أو مرات عديدة من خلال علامتين دالتين تؤطران أحداث "القصة"، تتمثل "العلامة" الأولى فى عنوانها [أشياء يومية] الذى يوحى بتكرار هذه "الأحداث" وربما بالترتيب نفسه الذى قدمته "القصة"، وهل عرفت "الزوجة" توقيت تناسق نغمات "الزوج" وتناسق نفسيته بالدقة التى لاحظناها إلا من خلال معرفتها بهذا الترتيب الذى يتكرر يوميًا؟

وتتمثل "العلامة" الثانية فى نهاية "القصة" التى توحى بالدخول فى "دورة" تالية مماثلة لكل الدورات السابقة، فما زالت "الهمهمات" أو "الأصوات الخافتة" تأتى من الخارج لكى "تدخله إلى نعاس مضجر لم يكن أبدًا يتذكر عند أى نقطة قد بدأه".

ولا شك فى أن هذا "النعاس المضجر" سوف ينتهى بـ"يقظة" تعيده مرة أخرى وليست أخيرة إلى المشاهد السابقة نفسها.

تبدو "الذات" فى قصة "منامات"(٥٢) لميرال الطحاوى، محاطة ومحاصرة بالعديد من مظاهر "القهر"، وتتجلى "الشخصيات" الممارسة لفعل "القهر" فى صورة "شبحية" - أقرب إلى "الخيالات" فى القصة السابقة - وغامضة، تعبر عنهم "الكاتبة" بضمير الغائبين فى بداية "القصة" ونهايتها: "طالما رأيتهم، يأتون، يعبرون ما بين وعيى وموتى يجذبون خصلات شعرى، ويتورم رأسى ثم يرتطم جسدى بكل شىء، ويتناثر فوق المسافات".

لم يعد فعل "القهر" هنا مثلما كان فى قصص سابقة صراعًا حول "مكان" أو هيمنة قامعة لتحقق "الذات" أو "خيالات" عابرة و"همهمات" موحية بالترقب والحذر والفزع، بل أصبح "فعلاً" مدمرًا لـ"الذات" التى لم تعد محاصرة بين "الوعى" و"الموت"! مما يدل على أثر فعل "القهر" التدميرى لـ"الذات"، والحق أن هذه "الذات" لا تصل إلى حالة "التدمير" هذه إلا عبر مجموعة من "الأفعال" المؤدية إليها على نحو ما يظهر من تدرج عنف "الأفعال" الواردة فى "المشهد" السابق: "يعبرون...... يجذبون خصلات شعرى، يتورم رأسى ثم يرتطم بكل شىء، ويتناثر فوق المسافات".

وتتكرر "الصورة" نفسها مع تغيرات قليلة فى نهاية "القصة": "وأراهم يعبرون بعيونهم الجاحظة، يعبرون ما بين وعيى وموتى ويجذبون أطراف جثتى باشتهاء".

ورغم قلة "التغييرات" الأسلوبية الواردة بين "المشهدين" فإنها - أى هذه التغييرات - دالّة على فوارق دلالية واضحة أو فادحة. فإذا كانت "الكاتبة" قد استخدمت صيغة الفعل "الماضى" فى "المشهد" الأول [رأيتهم] فإنها تستخدم الفعل "المضارع" [أراهم] الدالّ على المعاودة والديمومة، وإذا كانت قد قدمت هذه "الشخصيات" الجمعية فى "المشهد" الأول دون وصف يحدد هيئتهم فإنها هنا تقدم "وصفًا" دالاً لتلك "الهيئة" حين تصف "عيونهم" بـ"الجحوظ" وإذا كان "الجذب" هناك لـ"خصلات الشعر" فإنه هنا لـ"أطراف جثتها". وهى تغييرات دالّة على تصاعد فعل "القهر" ووصوله إلى ذروته "الفادحة".

وبين هذه "البداية" وهذه "النهاية" تتوالى أفعال "القهـر" متصاعدة فى وضوح، كما تتوالى "شخصيات" ممارسيها: " وبدأنا بحك الطمى فوق الرخام [رخام المسجد] وأعيننا ترقب الشيخ الذى ينهرنا إذا ضبطنا بداخل المسجد، كان صدر هند يعلو ويهبط، وقلبى ينزوى ويبكى".

وقد تكون الشخصية الممارسة لفعل "القهر" شخصية "أنثى" تعيد إنتاج دورة "القهر" مرة أخرى على "ذات" "الساردة": "لطمتنى على وجهى، كانت بدينة جداً وبيضاء وعيونها تستدير مع إطار نظارتها، وجدائل شعرى تنساب مع الملح الذى تساقط من الحدقات، وبلل أطراف شفتى، جذبتنى من ياقة القميص، كان أبيض جداً ويدها ثقيلة ومليئة بالخواتم الجاحظة بنتوءات ضخمة، دفعتنى إلى الجدار، فانفلت الزر الرقيق من ياقته ولمحت جسدى، كان أكثر بياضاً، بلعت الملح ورشفت كل انكساراتى".

ويهمنى فى هذا "المشهد" تأمل الأسلوب "التصويرى" شديد الرهافة والنفاذ الذى تعتمد عليه الكاتبة فى تقديم تلك "الشخصية" الممارسة لـ"القهر" حين تصفها بـ"البدانة"، واستدارة العيون، وثقل اليد بوصفه كناية متداولة عن "العنف" و"القسوة".

أو حين تصف "الخواتم" بأنها "جاحظة بنتوءات ضخمة" وهو وصف يذكّرنا بـ"جحوظ العيون" فى المشهد السابق.

أو حين تصف حالة "بكائها" على هذا النحو "التصويرى": "وجدائل شعرى تنساب مع الملح الذى تساقط من الحدقات، وبلل أطراف شفتى".

على أن هذا الأسلوب "التصويرى" يؤدى وظيفة "فنية" أهم، هى تصوير عنصر "المفارقة" بين تلك الشخصية الممارسة لفعل "القهر" وشخصية "الساردة"، مما يجعل من "تكرار" دالَّة "البياض" الذى يجمع بين "الشخصيتين" و"ياقة" القميص دالاً على "السخرية" و"التهكم".

وامتداداً لهذا الأسلوب "التصويرى" تقوم "الكاتبة" بـ" ترميز" بعض "الدوال"، على نحو ما يظهر من توظيفها لرمزية "الذئب" الذى يرد الحديث عنه فى متن "الأحداث"

كأنه جزء منها، " ثم جاء الصوت من هنـاك، حيث كان يربض فوق القـش المبلل، وكنت أعرف أنه يربض دائمًا واهنًا، بجرح طولى أسفل إحدى عينيه حيث كان يتعارك على إحدى وليفاته".

ويصبح "عواء" هـذا "الذئب" - كما فى المعتقد الشعبى - نذير "خـطـر" قادم وهو عامل آخر من عوامل "قهر" الساردة "قهرًا" معنويًا.

ويتم تفعيل هذه "الرمزية" ذاتها من دالَّتَى "الحائط" و"النافذة": "أتسند على الحائط، والحائط يمتد، يصبح ليلاً صيفيًا رطبًا والنافذة الوحيدة التى أخبئها لا تزال مفتوحة على السماء".

و"الحائط" هنا يمتد أو يكبر مثل بقع "دم" "الساردة" فى موضع سابق كدالة موازية ومثل "الشعاع" فى صورة أخرى بوصفه حالة "مفارقة": "الشعاع الضئيل يكبر ويكبر، يقتحم الغرفة". و"الجدار" حين يمتد يفارق طبيعته ويصبح "ليلاً" بوصفها حاجبًا لـ"الرؤية" التى يحققها "الشعاع" مثلما تحققها "النافذة" التى تصبح فى "الصورة" السابقة "نافذة" ذاتية تخبئها "الساردة" لكى تظل "مفتوحة" على "السماء".

تبدو هذه "القصة" مركَّبة بدرجة لافتة تركيبًا "فنيًا" موحيًا بثرائها، فهى لا تقوم على عناصر "صراع" مبسطة تقابل فيها "الساردة" شخصية "متسلطة" أو عدة "شخصيات" بل تسعى - علاوة على ذلك - إلى وضع ذات "الساردة" داخل شبكة "قهرية" متعددة "المستويات"، فنجد "شيخ المسجد" كما نجد شخصية "الأنثى" القاهرة، ومجموعة "الشخصيات" التى تظهر فى بداية "القصة" ونهايتها كما تظهر فى متنها مرة ثالثة: "وهم يأتون يجذبون الجسد المكوم ويجذبون يجذبون"، مما يجعل من هذه "الشخصيات" إذا ما عددناها - كما حدث مرارًا - شخصية "اعتبارية" واحدة، ترميزًا لـ"الشخصيات" كافةً الممارسة لفعـل "القهـر" على مدار "القصـة". وترميزًا موحيًا بحالة "القهر" لدوال (الذئب، الحائط، النوافذ المغلقة [لا نافذة "الساردة" المفتوحة] ، الدخان الداكن، إلـخ).

تعتمد آمال كمال فى المشاهد الأولى من قصتها "الحجرات المغلقة"[٥٣] على ما يسمى بـ"التصوير الأليجورى" الذى يقوم على تقديم "أحداث" سردية غير مقصودة لذاتها بل لدلالات أخرى تتجاوزها، وقد قام هذا "التصوير الأليجورى" على اختيار مجموعة من العناصر "الرمزية" المستمدة من "البيئة"الريفية [خيال المآتة، أبو قردان، الديك الرومى].

توظف "الكاتبة" دالَّ "خيال المـآتة" بوصفه تمثيلاً "رمزيًا" للشخصية "المقهورة" التى سوف تصرح بها فى مواضع لاحقة.

و"خيال المـآتة" دالٌ بمظهره "الخارجى" ووظيفته على هذا "القهر"، فهو "المدافع" الأساسى عن "الحقل" متحملاً - فى سبيل تحقيق هذه الغاية - هجمات "الطيور" وعبثها به بعد اكتشاف "عجزه" عن أذاها، وتبدأ "الكاتبة" بتقديم "مظهره" الخارجى: "كانت تأسرنى قلقاسة رأسه المستديرة وجزرة الأنف والأذنان، وجسده المصلوب وملابسه الرثة الممزقة".

ويبدو "الوصف" هنا وصفًا "تعبيريًا" غير "محايد" تخلع "الكاتبة" - من خلاله - مشاعرها على "الموصوف" مما يعد تمهيدًا لارتباط هذا "الرمز" - وغيره - بشخصيات "القصة".

ثم تصور وضعه "المقهور" فى "مشهد" قريب تالٍ لتصوير "مظهره" الخارجى: "كنت أتعجب لتلك الابتسامة البلهاء التى تعلو شفتيه طوال العام، رغم تكالب الطيور والأطفال عليه نقرًا والتهامًا وتمزيقًا.... كم أشفق على جسد السيد المسيح وصاحب السجن... وعلى نفسى من كل هذا الضعف الخفى".

إن تعجب "الساردة" من تلك "الابتسامة" المستسلمة التى تصفها بـ"البلهاء" سوف تتوازى - فى مواضع لاحقة - مع تعجبها من حالة "الأم" الراضية والمستسلمة لأوامر "الأب"، وهو ما أشرت إليه - سابقًا - من أن هذا "الرمز" دالٌ على ما سوف نجده من شخصيات "مقهورة" تأتى "الأم" فى مقدمتها، وهى دلالة تتأكد من ذلك "الربط" الواعى الذى تقوم به "الكاتبة" بين نفسها وهذا "الأمر" تمامًا كما ترتبط - بداهة - بشخصية "الأم".

أما الدال الثانى [أبو قردان] فهو أقرب إلى أن يكون – دون تأويل بعيد – تمثيلاً لـ"ذات" الساردة أو ما تود أن تكون عليه "ذاتها"، فهى – أى الساردة – تتعلم منه وتحبه كأخواتها لأنه "كان عليماً بمواضع الدود فى أجسادنا.. وجسده..... وبين قدميه".

ويأتى "الدال" الثالث [الديك] تمثيلاً واضحًا لشخصية "الأب" على نحو ما تصرح "الكاتبة" نفسها به فى مثل قولها: "يفاجئنى بريشه المنفوش.... كم أحبه وأكرهه وأخافه – تمامًا كأبى – أبحث حولى عن سر هذا الغرور الذى يعلو هامته، وأجلس الساعات أرقبه وأقلده وهو يكركر... ويكركر... حتى تنفتح أوداجه الحمراء".

بعد هذا "التصوير الأليجورى" نكون مهيَّئين لمقاربة شخصيات "القصة" التى تتوزع بين شخصيات "قاهرة" يمثلها "الأب" تحديداً، وشخصيات "مقهورة" تمثلها "الأم".

يعتمد "الأب" فى إحكام قبضته على "الأسرة" على "الترهيب" الدينى على نحو يذكِّرنا بشقيق "الساردة" فى "ضلع أعوج" لنعمات البحيرى لكن شخصية "الأب" هنا لا توظف إحدى "الآيات" بل تقوم بخلق "أساطير" تفوق فى خيالها – كما تقول الساردة – كل "القصص الشعبى" "عن رؤيته للثعبان الأقرع، الذى يبلغ طوله ألف قدم.... يزغرد..... يطير فوق الأرض فتلفح وجوه السائرين حرارة رمال الصحراء".

ولأنه عاش سبع "سنوات" مريضًا فقد كان يسعده أن يناديه أفراد "الأسرة" بـ"أيوب"، بل ويتخذ – جادًا – مظهرًا "رسوليًا" منتظرًا "الغيث" و"الفرج" الذى آتاه الله أيوب (جزاءً وفاقًا) على صبره، "وطال انتظاره خمسين عامًا ولم يأته وحى.... أو غيث أو ما يشْرح له صدره".

ولا يهمنا من كل ذلك إلا أنه ظل ممتلكًا لهذا "الإحساس" الذى جعله ينظر إلى ما يقوله كأنه "وحى" ينبغى تصديقه.

وإزاء هذه الحالة نجد أنفسنا إزاء موقفين مثلت "الأم" الموقف الأول منهما وهو موقف "الاستسلام" و"تصديق" كل ما يقوله، فقد كانت حكمتها الدائمة: "إن كان أبى [والد الساردة] قد قال..... فقد صدق".

بل إنها تتعامل مع "جسدها" كما لو كان "شيئًا" منفصلاً عنها لا "روح" فيه": "ألفت أن أراه [والد الساردة] بجوارها [أمها] يعبث بجسدها البض الممدد فوق الفراش صامتًا مستسلمًا... لا روح فيه".

أما "الموقف" الثانى فقد مثلته "الساردة"، وهو موقف يعتمد أساسًا على "السخرية" و"التهكم"، فحين يشيد "الأب" بعظمة "الاحتلال الإنجليزى" وأيام الملكية الخوالى التى يراها أفضل ما جاء بمصر من بين يديها ومن (خلفها)" ترد علية "الساردة" ساخرة: "صدقت يا أبى هى حقًا أفضل أيام جاءت لمصر من (خلفها)". وحين يصعد إلى سطح "المنزل" انتظارًا لـ"الغيث" أو "الفرج" تقول له: "أجلس يا أبى فوق البرج فمنزلنا ليس مرتفعًا بالقدر الكافى لاستقبال الغيث.... أو اركب البراق واذهب بنفسك وطالب بحقك"، أو تكشف سلوكه الحقيقى حين "يذهب إلى أصحابه.... يقضى معهم نصف الليل.......... يتبادلون الحديث والحشيش" أو حين "أحب قدرية الممرضة البيضاء البضة التى سرق (صيغتها) ثم أعادها بعد أسبوع – معلنًا لها ولنا الآن أنه كان يختبر حبها له؟!!".

وهكذا تصبح "الساردة" أشبه "بـ"أبو قردان" الذى يعلم مواضع "الدود" فى "الأجساد" ويسعى لانتزاعه.

ولا شك فى أن كشف "الأب" على الصورة التى قامت بها "الساردة" فى وضوح وتهكم لاذع، يؤكد مدى قهر الأم فى استسلامها لـ"رجل" يمثل هذه "الصفات" بل وتصديقها لكل ما يقوله أو يفعله.

بدت القصص السابقة دائرة فى فلك تصوير "شخصيات مقهورة" واقعة تحت أسر شخصيات "سلطوية" متنوعة اتخذت – فى أغلبها – صورة "الأب" أو "الأخ" أو "رجل الدين" أو "الأم" فى بعض الأحيان أو صورة شخصية "نسائية" بشكل عام، وقد تتخذ هذه الشخصية "السلطوية" صورة الشخصية الاعتبارية بالمعنى الذى أوضحته سابقًا، لكننا مع قصة "السكر النبات"(٥٤) لهويدا صالح لا نجد أمثال هذه الشخصيات "السلطوية" بل نجد – فحسب – شخصية "مقهورة" واقعة تحت أسر ظروف معيشية قاسية،

مما يمكّننا من القـول إن هـذا "الواقـع" المتـردى هـو ممارس فـعل "القـهـر" أو ممثل الشخصية "السلطوية" التى تمارس هيمنتها على هذه الشخصية "البسيطة"، شخصية بائعة "السكر النبات" التى لا تتجاوز كثيراً - فى ما يبدو - مرحلة "الطفولة"، ورغم توقف "الساردة" طويلاً أمام "مظهرها" الخارجى فحسب فقد كان هذا "المظهر" أكثر دلالة على حالتها من غيره: "أمام حديقة الحيوان بالجيزة... تقف بثوبها المهترئ... تدور بعينيها فى أنحاء المكان".

وواضح أن "الكاتبة" لا تتوقف كثيراً أمام "المكان" بل تقوم - فحسب - بمجرد تحديده "السريع"، ثم تنتقل إلى "شخصية" القصة الأساسية بوصفها هدف "القصة" الرئيسى، فنجد "الثوب المهترئ" بوصفه كناية عن "الترقب" و"الرجاء".

وفى إلماحة سريعة إلى طبيعة "المكان" تتوازى مع حالة "الشخصية" النفسية تقول "الكاتبة": "الرذاذ المتناثر من النافورة يلطف صهد الشمس".

والحق أن هذه اللمحة التصويرية لطبيعة "المكان" لا تعكس فحسب حالة الشخصية النفسية المرهقة إرهاق المكان من صهد الشمس بل تعكس واقعها كله، هذا الواقع الذى يلفه صهد معاناتها اليومية دون أن ينتظر أكثر من الرذاذ الذى يلطف منه فحسب.

ولا يتجاوز الرزاز المنتظر مجرد استجابة الواقفين لندائها المتكرر السكر النبات، لكن هذه الوجوه الرخامية لم تتحرك أمام توسلاتها ونظراتها المتعبة.

لكن اللافت حقاً هو أن تلك الوجوه الرخامية هى نماذج أخرى للشخصية المقهورة، وربما كان ركوب الجميع فى إحدى الحافلات وتكدسهم داخلها دالاً على ذلك:" أتوبيس آخر قادم من بعيد.. أسرعت إليه [الفتاة].. صعدت إليه... حاولت أن تسير بين الكتل البشرية [أصحاب الوجوه الرخامية]".

واضح إذن أن الكاتبة تحاول تقديم مجموعة من الشخصيات "المقهورة" تحت وطأة "واقع" اجتماعى متردٍ يقوم -كما ذكرت - بما كانت تقوم به الشخصيات "السلطوية"

فى القصص السابقة، وربما كان هذا أكثر إيلامًا وعنفًا وقسوة، وذلك لأن الشخصيات "المقهورة" هنا لا تواجه شخصيات "سلطوية" محددة ومحايثة لها واقعيًا وسرديًا، بل تواجه "واقعًا" عامًا تعجز عن كشف قوانينه وعلاقاته.

وربما كان من المهم أن نلاحظ وضعية "الساردة" داخل هذه القصة، حيث تأخذ موقع "الراوى" الخارجى العليم الذى تتجاوز معرفته معرفة شخصيات "القصة" على عكس كل "القصص" السابقة [باستثناء قصة "أشياء يومية" لهناء عطية]، ولا شك فى أن اختيار "الكاتبة" لهذا "الموقع" السردى يرجع - فيما أتصور - إلى محاولتها رؤية هذه "الشخصيات" وواقعهم بغرض تأمله واتخاذ "موقف" منه، ولعل هذا ما يفسر شيوع "الصفات" الضدية التى تخلعها عليهم، كما أنها تسعى لاكتشاف "علاقات" هذا الواقع، هذه العلاقات التى اندمج فيها "الجميع" ومارسوا أدوارهم وصراعاتهم الآنيَّة دون "رؤية" واضحة لأبعادها وأسبابها الحقيقية التى تتجاوزهم جميعًا.

وبعدُ، فإن "النصوص" القصصية السابقة ليست سوى مجرد نماذج ممثلة لبعض جوانب "الشخصية المقهورة"، وهو أمر لا يعكس - بطبيعة الحال - خريطة "القصة النسائية القصيرة" فى مقارباتها المتنوعة لنماذج هذه "الشخصية"، حيث لم يكن "الاستقصاء" التام إحدى غايات هذا الموضع من الدراسة، ولا يعنينى فى هذا "التعليق" غير التأكيد على تنوع أساليب "القصة النسائية" موضع الدراسة، فقد لاحظنا اهتمام بعضها اهتمامًا واضحًا ببنية "الزمن" وتوظيفه بغرض تأكيد دلالة "القهر" [قصة "ضلع أعوج" لنعمات البحيرى] واهتمام البعض الآخر ببنية "المكان" لتأكيد نفس الدلالة [دلالة القهر] على نحو ما لاحظنا فى قصة "أشياء يومية" لهناء عطية، فى حين اهتمت قصص أخرى بعنصر "الشخصية" خصوصًا الشخصية "السلطوية" فقدمت العديد من نماذجها التى توزعت بين الشخصيات "الذكورية" بمواقعها المختلفة والشخصيات "النسائية" فى مقابل الشخصية "المقهورة" التى تماهت - غالبًا - مع شخصيات "الكاتبات" على نحو ما لاحظنا فى قصة "منامات" لميرال الطحاوى، كما لاحظنا اعتماد بعض القصص على "التصوير الأليجورى" فى جزء من القصة تمهيدًا لعرض النماذج "القاهرة"

والنماذج "المقهورة" – على نحو ما لاحظنا فى قصة "الحجرات المغلقة" لآمال كمال، واعتماد قصص أخرى على تقديم نماذج "مقهورة" تبدو متصارعة فى ما بينها، وهى كذلك بالفعل، لكنها واقعة جميعها تحت أسر "واقع" – التى تبصرهم بآليات هذا "الواقع" وعلاقاته وقوانينه المهيمنة على نحو ما رأينا فى قصة "السكر النبات" لهويدا صالح.

وقد غلب على هذه "القصص" اتخاذ "الراوى" للموقع الداخلى بوصفه شخصية "رئيسية" مشاركة فى الأحداث باستثناء قصتَىْ "أشياء يومية" لهناء عطية، و"السكر النبات" لهويدا صالح، اللتين اتخذتا موقع "الراوى" الخارجى العليم للأغراض التى قدمناها سابقًا.

كما تراوحت "لغة" القصص بين "اللغة" البسيطة التداولية، و"اللغة" التصويرية ذات المجاز القريب، واللغة "الساخرة" التهكمية. على نحو ما اتضح فى حينه.

نموذج الشخصية "المتمردة"

ذكرت عند الحديث عن نماذج الشخصية "المقهورة" أن هذه "الشخصية" بنماذجها ترتبط ارتباطاً "شرطياً" بوجود نماذج الشخصية "السلطوية"، ونضيف هنا أن وجود نماذج هذه الشخصية "السلطوية" يؤدى - غالباً إذا ما توافر الوعى الضرورى والرؤية الواضحة - إلى وجود نماذج الشخصية "المتمردة"، الأمر الذى يجعل من الممكن القول أيضاً إن نماذج هاتين الشخصيتين [السلطوية والمتمردة] تكاد ترتبط ارتباطاً شرطياً، فلا تكاد توجد "سلطة" قامعة إلا تناقضها نماذج متعددة للشخصية "المتمردة".

وقد يتجه هذا التمرد إلى سلطة سياسية أو اجتماعية أو وضعية "تقاليدية" محددة أو "سلطة" أيديولوجية، بناءً على مبدأ "التغليب" الذى أشرت إليه سابقاً، حيث تتداخل هذه "الأبعاد" بدرجة يصعب معها الفصل بينها إلا على سبيل الدرس والرصد والاستبيان.

وسوف نقوم هنا أيضاً باختبار مجموعة من "النصوص" القصصية بوصفها مجرد "عينة" ممثلة لنماذج الشخصية "المتمردة"، راعيت فيها - أى هذه النصوص - تمثيلها لعدة "أجيال" قصصية، وتمثيلها استراتيجيات"كتابية" مختلفة، ولبعض الأبعاد المميزة لنماذج "الشخصية" "المتمردة" موضع الدراسة.

ربما لم يكثر الجدال والخلاف حول قضية "نسائية" بقدر ما أثير حول "عمل المرأة" وسلوكها العام وما يناسبها من أعمال وما لا يناسبها، ولعل هذا هو أحد المستويات الدلالية لقصة "رأيت النخل"[٥٥] لرضوى عاشور، حيث تبدو "الشخصية الرئيسية" فيها مواجهة مجموعة من "التقاليد" المجتمعية الراسخة التى تقرر للمرأة بعض "الأعمال" وتستهجن قيامها بأعمال أخرى.

لكن هذه "الشخصية" الرئيسية [شخصية "فوزية"] لا تقر هذا ولا تلتزم به وتؤكد "تمردها" الدائم عليه.

وشخصية "فوزية" هذه مغرمة بالزرع، غرامًا يجعلها تراه فى أحلامها، وتستحضر دائمًا ما كان يرويه أبوها عن النخل الذى يشبه الإنسان فى استقامة القد والجمال وخلقه من ذكر وأنثى وأن جماره فى رأسه كعقل الإنسان فى رأسه إن أصابه سوء هلك، ولهذا فقد كانت تركض خلف نواه وتخبئه فى جيبها العميق وعندما ترجع إلى البيت تضعه فى قطنة مبللة حتى يلين وينتفخ ثم تدفنه فى الطين وتغمره بالماء.

لقد تعمدت سرد هذا السلوك المتكرر - مرارًا - داخل القصة حتى نرى إلى أى حد كان المجتمع "مخطئًا" فى وصف شخصية تؤدى هذا العمل بالجنون، هذه الصفة التى ظلت تتداول بين الناس حتى سار الأطفال خلفها وهم يرددونها: "فى عملى لا يفهموننى وفى الحى أيضًا. سمعتهم بأذنى يقولون فوزية المجنونة التى تلقى بنفسها على نوى تمر كأنه جنيهات الذهب".

إن الاعتراض على هذا العمل يرجع فى الأساس إلى النظر إليه بوصفه من أعمال الرجل، وأن الأنثى التى تمارسه إنما تخرج - بذلك - عن طبيعتها، وهى نظرة لا ترى فى "المرأة" إلا كائنًا ضعيفًا أو ينبغى أن يتصف بالرقة والجمال الحسى إلى آخر هذه المواصفات التقليدية الشائعة عن "المرأة"، على نحو ما يظهر من اعتراض إحدى زميلات "فوزية" فى "العمل": "فى العمل أيضًا يتهامسون وراء ظهرى. وفى مرة قالت لى زميلتى:

- انظرى يا فوزية إلى يديك.

ففهمت أنها تشير إلى الخطوط السوداء تحت الأظافر فقلت: هذه ليست وساخة. إنه طين متخلف من الزرع الذى أزرعه.

قالت وهى تربت على كتفى: لا يليق لا يليق أبدًا وأنت موظفة!

لكن "فوزية" بوصفها شخصية "متمردة" لا تقتنع بهذا، ولا ترى فى نفسها مجرد "جسد" للزينة، فهى أولاً وآخراً "فلاحة"، تذهب إلى "القاهرة" لـ"التعليم" وتصبح إحدى "الموظفات" لكنها لا تنسى أبداً أنها "فلاحة" وأن نساء عائلتها الصعيدية "يفتحن عيونهن عليها [الفلاَحة] ويغمضن ساعة الموت عيونهن عليها أيضًا"، رغم عدم خروجهن إلى الحقول لممارستها.

وربما كان من المفيد – تأكيداً لقيمة "التمرد" – أن تجعل "الكاتبة" من هذه الشخصية وحيدة بعد موت أبويها وهى فى مراحلها الأولى ثم أخويها: "لكن الله لم يمد، لا فى عمره ولا فى عمـرها [أبيها وأمها]. حتى أخواى ذهبا فأصبحت أنا – بعد أن أقمت فى القاهرة – كالمقطوعة من شجرة".

وتأكيداً لهذه "التيمة" أيضًا تخلع "الكاتبة" بعض الصفات الضرورية لها على شخصية "فوزية"، ومن هذه "الصفات" صفة "الإصرار" التى تظهر فى أول مشاهد "القصة"، حين تخرج "فوزية" – بحثًا عن بعض أنواع "البراعم" – فى "الشتاء" القارس: "طال الشتاء فلم أعد قادرة على الانتظار. لبست معطفى القديم وربطت رأسى بمنديلى الصوفى ونزلت إلى الشوارع أقطعها وأتوقف عند الشجر، أنظر وأتحقق. وعندما تفشل عيناى فى رؤية شىء على الفروع الجافة أمد يدى أحس وأتحسس".

إن "فوزية" فى هذه "القصة" تواجه "مجتمعًا" متخلفًا يقمع داخل "المرأة" روح "المبادرة" و"الفعل" و"التحقق"، لكن يبدو أن "تمرد" هذه "الشخصية" وإصرارها على هذا "التمرد" قد استطاع "خلخلة" هذه "التقاليد" على نحو ما يظهر فى نهاية "القصة"، حين تقول "فوزية": " اليوم جاءتنى امرأة تسكن فى نفس الشارع وقالت رأيت أصص الزرع فى الشرفة، قالت إنها جميلة وسألتنى على استحياء أن أعلمها فأريتها كيف. أهديتها عود نعناع كنت قد زرعته ثم جلسنا وتحدثنا".

ومن البديهى أن "الزرع" – على أهميته – ليس مقصوداً لذاته، فهو – على المستوى الفنى – ليس أكثر من تيمة "فنية" تمثل مجالاً لـ"تمرد" الشخصية الرئيسية وصراعها ضد "تقاليد" تؤطر حركتها وطبيعتها، وقد تكون هذه "التيمة" من أنسب "التيمات"

الفنية لما تستلزمه من "قوة" و"صلابة" و"إصرار" وهى متطلبات تجعله - كما هو متحقق بالفعل - مرتبطًا بعالم "الرجال"، ويصبح "تمرد" امرأة على كل هذا محققًا لدرامية "القصة" وفاعليتها.

ويبقى التأكيد على أن "الكاتبة" لم تهتم بوصف تلك "الشخصية" من "الخارج" [وصف ملامحها] وذلك لأن تلك "الشخصية" ذاتها لم تهتم بهذا "المظهر"، بل لقد كان موضوع "تمردها" أو أحد مستوياته الأساسية، لكنها اهتمت - أى الكاتبة - بوصف صفاتها المعنوية وسلوكها ومواقفها وأفعالها استجابة لطبيعة "الشخصية" التى كانت غايتها المنشودة تحقيق هذه الجوانب المهمة داخلها.

وإذا كانت "رضوى عاشور" قد قدمت نموذج الشخصية "المتمردة" على أحد "التقاليد" المجتمعية المستقرة، فإن "هالة البدرى" فى قصتها "مرآة"(٥٦) تتمرد - من خلال شخصية " الساردة" - على وضعية "أسرية" خاطئة، لأنها تقوم على العطاء من جانب واحد أو طرف واحد وهو "المرأة" [الزوجة] التى ترعى "زوجها" و"أبناءها" دون مقابل معنوى، الأمر الذى جعلها تتساءل سؤالاً مريراً: " هل هناك ما يستحق أن أقتلع سنوات عمرى لأصفَّها أحجاراً لأساس أعلم أن نزوة ريحٍ قادمةٌ لا ريب لكى تدحرج كلاً منها فى اتجاه؟".

ومن ثنايا هذا "السؤال" الاستنكارى يبدأ "تمردها" الذى ظل يتصاعد من مستوى إلى آخر، يبدأ "المستوى" الأول يكشف زيف هذا "الزوج": "الآن أستطيع أن أبتسم له وأنا فى قمة يأسى من عدم فهمه لأى شىء"، أو قولها تصويراً لسلبيته وأنانيته: "الآن عرفت أنك لا تشع شيئًا، أنت تتلقى فحسب.. كيف غاب عنى هذا سنوات؟ من المسؤول؟ أنا بأوهامى عن أعبائك أم أنت؟".

ثم تصوِّر عزوفه عن الحياة بأنه ليس زهداً "بل تركيب مرآه تعكس فحسب، تعكس ولا تشع، ولا يصلها شىء، كنت أتصورك كالإسفنج يمشى ليلتقط. يبتلع أولاً ثم يلقى بكل ما لديه دفعة واحدة، ويحتفظ بالقليل القليل الذى يريد".

لا يقوم المقطع السابق على الوصف المباشر لهذه "الشخصية" [موضوع التمرد] بل على "التصوير" الفنى الموحى بصفاتها، وهو "تصوير" فنى يتخذ من الأسلوب "الاستعارى" و"التشبيهى" أداتين أساسيتين، ويتضح ذلك من استعارة "دالة" "المرآة" بوصفها "معادلاً فنيًا" لطبيعة هذا الزوج ومظاهر التقارب بين هذا "المعادل الموضوعى" وما يرمز إليه واضحة، حيث يشتركان فى "عكس" أو "انعكاس" ما يقع عليهما دون تغيير لطبيعة هذا "الشىء" المعكوس، على خلاف الدوالِّ المشعة التى تضيف خصوصيتها إلى "الأشياء"، ثم يأتى توظيف الأسلوب "التشبيهى" فى صيغة "التشبيه" المنفى، فهو - أى هذا الزوج - ليس كالإسفنج - كما كانت تتمنى الساردة - "يأخذ" و"يعطى" دون أن يبقى لديه غير "القليل".

ولا شك فى أن هذا التصوير الفنى النافذ والعميق موحٍ بعمق معرفة "الساردة" بطبيعة هذا "الزوج"، الأمر الذى يمنح "تمردها" عليه مصداقيته الواقعية والفنية.

ويتصاعد هذا التمرد متحققًا على مستوى الأداء "الأسلوبى" فيتحول من أسلوب "التصوير" الفنى القائم على عنصرى "الاستعارة" و"التشبيه" إلى الأسلوب المباشر المتسم بالحدة والوضوح على نحو ما يظهر من وصفها الباتر السريع لهذا الزوج: "أنت مخلوق هلامى لا يشعر، لا يتأوه".

إن هذا الوصف يقدم صفة أخرى لتلك الشخصية تختلف عما ظهر فى المقطع السابق من "صفات"، فهو هنا - من خلال هذا الوصف - يكاد يفقد طبيعته "الإنسانية" متحولاً إلى "شىء" محايد ولا تستطيع "الساردة" معرفة ما بداخله.

ورغم كل هذا فقد ظلت "الساردة" - قبل أن تصل إلى تمردها - مترددة بين محاولة "الحياة" معه و"الانفصال" عنه، على نحو ما يظهر من تصويرها لتلك "الدوامة" التى اعتصرتها فى بداية "القصة": "دوامة تفور وتعلو التقطتنى بلسان سحلية عملاقة. اعتصرتنى فى قلبها. قاومت الإغماء. لا أريد أن يرانى ضعيفة. أمسكت بمقبض الباب لأتماسك دون جدوى. فتحت الدوامة أجنحتها وضمتنى بقسوة. استسلمت لها دون إرادة".

هكذا بدت الساردة فى بداية القصة واقعة وسط أو فى أسر دوامة هائلة لا تستطيع مقاومتها أو الانفلات منها، حيث بدت أفعال "الساردة" ضعيفة متهاوية: "قاومت الإغماء، أمسكت بمقبض الباب، استسلمت دون إرادة" فى حين بدت الأفعال الواقعة عليها والمحاصرة لها متسمة بالعنف والقسوة والغلبة: "التقطتنى، اعتصرتنى، ضمتنى".

والحق أننا هنا لسنا أمام مجرد "تصوير" فنى كما لاحظنا فى مقطع سابق، بل أمام تصوير يمكن وصفه بأنه "فوق – واقعى" إن لم نقل "فنتازى" على نحو ما يظهر فى صورة " لسان السحلية العملاقة " وهى صورة متأثرة بوضوح ببعض أساطير الموروث "الشعبى"، وعلى نحو ما يظهر أيضًا من صورة "الدوامة ذات الأجنحة" وهى صورة "مركبة" حقًا لأنها تقوم على مستويين: المستوى الأول هو مستوى " الاستعارة التصريحية " حيث تبدو "الدوامة" معادلة لـ"حياتها"، ثم [المستوى الثانى] مستوى "الاستعارة المكنية" حيث تتحول "الدوامة" ذاتها إلى ما يشبه "الطائر" الخرافى الضخم الذى يضم "الساردة" فى قسوة، أى أننا إزاء إدخال عنصر "مجازى" أساسًا فى علاقة "مجازية" جديدة.

من البداهة تأكيد أنه لا شىء اعتباطى فى الفن، فالأسلوب الفنى ليس محايداً أو لا يقتصر على دلالاته القريبة، وبناء على هذا اليقين يمكن القول إن هذا "التصوير" الذى اتسم – بدرجة واضحة – بالإغراب و"الفانتازية" يعد – دون إغراب فى التأويل – معادلاً كنائيًا لحياة "الساردة" التى اتسمت هى الأخرى بالإغراب وعدم الواقعية.

وكأن "الكاتبة" هنا تقدم تمهيداً فنيًا شديد التكثيف لما سوف تقدمه من "أحداث" القصة.

تمثل "المستوى" الأول من مستويات "تمرد" "الساردة" – كما رأينا – فى كشف زيف "الزوج" سواء من خلال "التصوير" الفنى الموحى أو من خلال الأسلوب "المباشر" المتسم بالتقريرية والحدة، وامتداداً لتصوير تصاعد هذا "التمرد" تبدأ "الساردة" فى تصوير رؤيتها للشخصية التى تريدها أو لنقل رؤيتها لـ"ذاتها" مما يصنع "مفارقة" حادة وواضحة بين "الشخصيتين" طرفى الصراع [الزوج والساردة]: "أنت زاهد فيها [الحياة]...

وأنا أريدها بكل ما فيها من ألم ويأس، وسعادة ونجاح، قمة التحقق أن تدمينا وتبكينا وتأخذ منا وتهبنا ونختطف منها ما نشاء، وأن ننتشى بالحب، والموت والميلاد، وأن نطمح للقمم والروابى، وأن نطير فنمسك بالسحب، وأن نسقط معها مطراً، وأن تتمزق أجسادنا أشلاء فوق صخورها، وأن ندفن فننمو زهوراً يانعة من جديد".

تمثل رؤية "الساردة" هنا دورة "الحياة" ذاتها وتخلقها وتجددها، فرغم انتهاء الحياة بـ"الموت"، فإن هذا "الموت" ذاته هو بداية "حياة" جديدة، وبناء على هذا تصبح كل "التقابلات" الواردة فى هذا "المقطع" تقابلات "تكامل"، وبتعبير أوضح تصبح كل "الثنائيات الضدية" ظاهرياً والممثلة فى "الموت" و"الحياة" و"الألم" و"السعادة" و"اليأس" و"النجاح" و"الأخذ" و"العطاء"... "ثنائيات" يكمل بعضها بعضًا لأنها حالات سريعة "التعاقب"، ولعل هذا ما يفسر اعتماد المقطع على الجمل السريعة المتعاقبة التى لا يفصل بينها إلا حروف "عطف" تؤكد هذا التتابع السريع [حرفا "الواو" و"الفاء" تحديداً]. على عكس ما توحى به النقاط الفاصلة بين الجملة الأولى المعبرة عن الزوج وبقية "المقطع" مما يوحى بانفصال هذا "الزوج" عن كل ما تقدمه "الساردة" من رؤية لـ"الحياة" وفهم لها.

ولعل من المفيد أيضًا أن نلاحظ تراوح أسلوب "القصة" عمومًا بين "الأسلوب" الإنشائى - الاستفهامى تحديداً - فى المقاطع المعبرة عن "حيرة" "الساردة" وترددها الأولى فى ممارسة فعل "التمرد"، و"الأسلوب" الخبرى الموحى باليقين فى المقاطع التى تطرح رؤية "الساردة" ومواقفها النهائية.

وبهذا فإن القصة لا تقدم "دلالات" تقريرية مباشرة بل تسعى - تأكيداً لفنيتها - إلى تقديم "بنية" دالَّة موازية لإيحاءاتها البعيدة.

يبدو أن فكرة "الرجولة" أو مفهومها "الحقيقى" هى إحدى الدلالات الأساسية فى قصة "ابتسامة السكر"(٥٧) لسلوى بكر، واللافت حقًا أن طرح هذا "المفهوم" يتم من منظور "طفلة" تتخذ موقع "الراوى" الداخلى المشارك فى "الأحداث"، ولا يخلو طرح هذا "المفهوم" أو تأمل معنى "الرجولة" الحقيقية من خلال "طفلة" فى مراحل عمرها الأولى

من دلالة واضحة على حضور هذه "القضية" المبكر فى سن "الأنثى" منذ تفتح وعيها، من خلال وصايا "الأم" وتلقينها لمجموعة "المفاهيم" السائدة حول "معنى" الرجولة، لا يبدو الأمر إذن غريبًا على مستوى الواقع، كما لا يبدو - وهذا هو الأهم - غريبًا على مستوى "البناء" الفنى لـ"القصة" حيث راعت "الكاتبة" درجة وعى هذه الطفلة التى تقوم بدور "الساردة"، فلم تفرض عليها وعيًا يعلو على طبيعة إدراك "طفلة" فى مثل هذه "السن" المبكرة، كما لم تفرض عليها "لغة" لا تتناسب مع المفردات المتداولة على لسانها.

و مما لا يخلو من دلالة أيضًا أن تختار "الكاتبة" "المدرسة" "مكانًا" وحيدًا حاضرًا داخل "القصة" مع استدعاء "أمكنة" أخرى ترد على ذهن "الطفلة" فى استرجاعاتها المختلفة [البيت، البحر، الفيوم] دون وصف لهذه الأماكن باستثناء "البحر" كما سوف نرى.

نحن إذن أمام تأمل "مفهوم" يحمل قدرًا واضحًا من "التركيب" من خلال وعى "طفلة" ولغتها، داخل "مكان" هو - فى الأساس- إحدى مؤسسات ترسيخ "الوعى" السائد، الأمر الذى يجعل من "تمرد" هذه "الطفلة" منطويًا على أهمية لافتة.

ومنذ البداية تضعنا هذه الطفلة [الكاتبة] أمام "مفارقات" عديدة، حين تقارن بين "الأبلة" "نادرة" [ولنلاحظ دلالة الاسم] وغيرها من المدرسات والمدرسين، فـ"أبلة" "نادرة" (طيبة) بالها طويل، لا تغضب، ولا تصرخ، وهى صفات مهمة لـ"طفلة" تتعرض لما يناقض هذه "الصفات" داخل "المدرسة" و"البيت" بوصفه مؤسسة أخرى أهم.

وهى - أى الأبلة نادرة - فى ذلك على خلاف زملائها، الأمر الذى جعل هذه "الطفلة" تتمنى لو كانت "أمها"، وإذا أردنا اصطناع ثنائية دالة على هذه "المفارقة" الأولى أمكن القول إن هذه الثنائية تقوم على "الحب" و"الرعاية" من جانب هذه "الشخصية" و"القسوة" و"الترهيب" من غيرها.

على أن هناك مفارقة أخرى تنطوى على أهمية أكبر لأنها تشكل طبيعة هذه "الطفلة" وغيرها، وأعنى بها "ثنائية" "التلقين" المعتمد داخل "المدرسة" و"الأسرة" على السواء،

وتربية "الخيال" و"الإبداع" على نحو ما يظهر من سلوك هذه "الشخصية" مع طالباتها: "وقالت لنا: أغمضوا عيونكم، ثم تخيلوا أى شكل يخطر على بالكم، وحاولوا عمله من الصلصال بعد ذلك، عندما تفتحون عيونكم مرة أخرى".

إن "إغماض العيون" هنا - فى ما أتصور - هو محاولة للانفصال المؤقت عن الواقع المتداول المألوف والقامع فى أغلب تمظهراته بغرض تأمله وتشكيله من "جديد".

ولا شك أن سلوكًا كهذا قد أكد تعلق "الطفلة" [الساردة] بتلك "الشخصية" بل وبـ"حجرة الأشغال" التى تمارس فيها هذا الخيال والتعبير عن تصوراتها، وليس أدل على ذلك من أن هذه "الحجرة" هى "المكان" الوحيد على مدار "القصة" الذى توقفت أمامه "الساردة" لكى "تصفه"، فهى - كما تقول - "غرفة واسعة، مرتبة، ومزينة بورق الكوريشة، بكل ألوانه المزهزهة، أحمر وأخضر وأصفر ولبنى وعلى حيطانها نعلق الرسومات الجميلة التى نرسمها، والكراسى فى هذه الحجرة صغيرة، مقطقطة، ومدهونة كلها باللون الأزرق الفاتح، وعندما أشوفها، أحن لبحر إسكندرية، وأتمنى العوم والبلبطة فيه".

وهو "وصف" - كما نلاحظ - لا يتجاوز وعى "الطفلة" ولغتها وميولها فى حب "الألوان" الزاهية، كما يستدعى دالَّة "البحر" بوصفه محققًا لـ"الانطلاق" و"التحرر" و"الخيال"، ولعل تعلقها بهذا "الانطلاق" هو ما أورد على ذهنها بدايةً "عمل" "ضفادع" تطير، كأنها عصافير لكنها تعدل عن هذه الفكرة لكى تعمل "أباها" كما تتصوره من أوصاف "أمها" له حيث لم تره ولم ترَ صورة له بعد موته، داخلة بذلك فى دلالة "القصة" الأساسية.

ومن خلال تأملها لأوصاف "الأم" لـ"أبيها" تطرح مفهومها لمعنى "الرجولة" فترفض - بداية - أن يكون "طويلاً عريضًا يسد الأبواب" وكأننا أمام ترميز خفيف وخفىٍّ يقوم على رفض "الرجولة" التى تقف حائلاً أمام رغبات الآخرين كما يبدو من سؤال "الطفلة" البرىء - والمرمز على مستوى الكتابة السردية - " لو كان هناك أى شخص يرغب فى المرور، هل من الأدب أن يسد أبى الباب ويمنعه من المرور؟".

والحق أننا أمام تفكيك لمفهوم الرجولة ينزع فى الحكم عليها الاحتكام إلى "الهيئة" أو "المظهر"، فحين تقارن هذه "الطفلة" بين "أخيها" الذى ينهرها دائماً وأختها "أسماء" وتقول: "أسماء أكبر منه وأطيب منه، تساعد أمى فى الطبخ وغسل الصحون، ولا تجعلها تعد لها الشاى أثناء المذاكرة كما يفعل هو، لكن أمى لا تقول عنها إنها سوف تكون رجل البيت".

إن "الطفلة" هنا لا تحتكم إلى الهيئة بل إلى فاعلية الإنسان رجلاً أو امرأة داخل الأسرة وخارجها.

ثم تقترب بوعى "الطفلة" وحذرها أيضاً بعد أن كاد تشكيلها لـ"أبيها" يكتمل من التساؤل حول إمكانية عمل ذلك "الشىء" المتدلى بين "فخذيه": "فجأة انتابتنى حيرة غريبة، إذ انتبهت إلى أننى نسيت أهم شىء فى أبى، وهو ذلك الشىء المتدلى من بين الوركين، الموجود عند أخي، وعند كل الصبيان، ولا بد أن يوجد مثله عند الرجال كذلك، لأنهم كانوا صبياناً ذات يوم من الأيام".

تبدو "سخرية" هذا "المقطع" كامنة وإن اتخذ شكل الجدية حيث تعيد "الطفلة" هنا – التى تقف "الكاتبة" وراءها بحذر ووعى شديدين – إنتاج ذلك "الوعى" السائد والزائف لمفهوم "الرجولة" فى محاولة لإفراغه من دلالاته وكشف زيفه.

ولا تجد إزاء هذه "الحيرة" التى تملكتها وسيلة للخلاص منها إلا بتحطيم ما فعلته: "بعد قليل، ودون أن أشعر بنفسى، وجدت أصابعى تمتد بهدوء إلى قطعة الصلصال التى هى أبى، وتضغط عليها شيئًا فشيئًا حتى تلخبطت وضاعت معالمها"، بل وتقرر فى بساطة أنها نادمة لأنها أضاعت كل هذا الوقت فى عمل "أبيها".

وهو تصوير "كنائى" دالٌّ على رفضها لمفهوم " الرجولة" السائد والمعتمد – فحسب – على المظهر الخارجى أو الفروق "البيولوجية" التى لا تصنع – بداهة – أفضلية ما لأحد الطرفين [الذكر أو الأنثى].

والحق أن اختيار الكاتبة فى مناقشة هذا المفهوم والتمرد عليه أخيراً من منظور "طفلة" فى مراحل عمرها الأولى قد جنبها الكثير من المزالق "الفنية" التى قد تغرى بها طبيعة الموضوع ذاته من قبيل المباشرة والخطابية وعلو النبرة والحماس الذى قد يكون مطلبًا واقعيًا لكنه لا يحقق فنًا يملك مصداقيته من خلال أدواته وكيفيات بنائه.

مسَّت سلوى بكر فى "القصة" السابقة دالَّة "البحر" سريعًا بوصفه دالاً على "الانطلاق" و"التحرر" وإثراء "الخيال"، لكنه يتحول مع قصة "فبراير"(٥٨) لابتهال سالم إلى "دالٍّ" أساسى موحٍ بالدلالات السابقة، لكن "الكاتبة" تضع عنوانًا جانبيًا لافتًا هو "مسَّها البحر فلم تهدأ" مما يضيف "دلالة" أخرى لا تقل أهمية عن سابقاتها.

فـ"المس" – كما هو شائع – هو اتصال "كائن" غيبى بـ"الإنسان" محوِّلاً سلوكه من حالة إلى أخرى مغايرة لما هو مألوف أو سائد، وإذا ما استبعدنا الحكم العامَّ على هذا "السلوك" الجديد أو الحالة الجديدة، محاولين "تأويل" هذا "المس" الذى حققه "البحر" لأمكن القول إن أشياء كثيرة تمتلك قدرة تحويل طبيعة "الإنسان" مثل "الحب" و"الفن" و"الرؤية" الجديدة الناتجة عن "وعى" مغاير لـ"الذات" و"الآخر".

وهو تأويل لا يتسق فحسب مع دلالة "القصة" بل يتسق مع عنوانها الجانبى أيضًا، فبقليل من التأمل يمكن إدراك أن "مس البحر" لا يقابل "العقل" أو "السلوك" السوى بل يقابل "الهدوء" الذى يستدعى "الركود" و"السلبية" وفقدان "الفاعلية" وهو ما يتفق مع طبيعة "الساردة" أو لنقُلْ طبيعة "الفنان" بصفة عامة.

تبدأ القصة بوصف تصويرى لحركة الشخصية الرئيسية من الخارج بمنظور الراوى الخارجى العليم غير المشارك فى "الأحداث"، وقد أتاح هذا الموقع الذى اصطنعته "الكاتبة" المعرفة الكاملة بجوانب "الشخصية" الرئيسية المختلفة، على مستوى المظهر الخارجى والمشاعر الداخلية: "خلعت فردتى الحذاء، وضعتهما تحت إبطيها، رائحة اليود تغمرها، صفير الموج ينفذ داخل روحها المتأججة، شعرها المحلول يرحل إلى أشرعة المراكب البعيدة والريح تعبث بثوبها، ترفعه لتستكين تحته، الأصداف والقواقع المنثورة على الرمال تطقطق تحت قدميها الحافيتين".

يتجه هذا الوصف إلى مستويين: مستوى البحر، ومستوى "الشخصية" الرئيسية، مازجًا بينهما، كأن هذه "الشخصية" المقدمة هى جزء من عالم "البحر" الفسيح.

و تعتمد "الساردة" الخارجية المراقبة لحركة البحر وحركة الشخصية على حاستى "الشم" و"الرؤية" أساسًا فنجد من ناحية "رائحة اليود" التى تغمر "الشخصية" الرئيسية [مدرَك شمّيّ]. كما نجد من جوانب عديدة توالى "المدرَكات" البصرية: أشرعة المراكب، الأصداف، القواقع المنثورة، الرمال.

والأمر نفسه نلاحظه على مستوى وصف "الشخصية": الشعر المحلول، الثوب، الأقدام العارية.

كما نلاحظ "توظيفًا" سريعًا لمدركات حاسّة "السمع" خصوصًا مع وصف "البحر": صفير الريح، الرمال تطقطق.

لكن هذه "الصورة" شبه الكاملة تعتمد أساسًا على تصوير "الحركة" التى يشترك فيها كل من "البحر" و"الشخصية" الرئيسية، فعلى مستوى "البحر" نلاحظ: حركة "الموج"، ورحيل أشرعة المراكب البعيدة، وحركة "الريح".

ولا يختلف الأمر كثيرًا فى تصوير حركة "الشخصية" حيث نلاحظ: حركة خلع "الحذاء"، وتطاير الشعر المحلول أو رحيله فى ضرب من التصوير "المجازى" وحركة "الثوب"، وحركة "الأقدام" العارية.

على أن أهم ما ينبغى ملاحظته فى هذه "الصورة" الحركية هو اعتمادها على تداخل طرفيها [البحر والشخصية] على نحو ما نلاحظ من: غمر رائحة "اليود" لجسد "الشخصية"، ونفاذ صفير "الموج" لروحها "المتأججة" [وهو وصف داخلى يعتمد على رصد حالة "الروح" أو محاولة ذلك]، والرحيل المشترك بين الشعر المحلول وأشرعة المراكب البعيدة، وعبث "الريح" بـ"الثوب"، وصوت "القواقع" و"الأصداف" تحت "القدمين".

توحى هذه الصورة – بدرجة عالية من الوضوح – برغبة "الشخصية" الرئيسية فى الانطلاق و"التحرر" على نحو ما يظهر من أفعالها: خلع "الحذاء"، وتطاير "الشعر".

ومن وصف "روحها" بـ"التأجج"، فالحركة – أساسًا – ليست حركة "خارجية" فحسب، بل هى حركة داخلية، أو لنقُلْ إن الحركة "الخارجية" هنا ليست سوى تصوير لحالتها "الداخلية" ورغباتها "الكامنة" كما توحى هذه "الصورة" برغبة تلك "الشخصية" فى "التوحد" مع عالم "البحر" باتساعه وعمقه ورحابته على نحو ما لاحظنا فى "الحركة" المشتركة بينهما.

وعلى عادة "ابتهال سالم" – فى ما نظن – وكما رأينا فى القصة السابقة لها [ملك الشغل] فى موضع سابق تعتمد على تفتيت "الحدث"، أو لنقُلْ بتعبير أكثر وضوحًا إنها تقوم بطرح الحدث الرئيسى منذ البداية وتستمر معه حتى نهاية "القصة" ثم تقوم بإدماج "حدث" آخر خلاله فى حركة "تناوب" دقيق مما يؤدى إلى تفتيت "الحدثين" وإثرائهما معًا، لأنهما قد يقومان على "التوازى" الدلالى كما لاحظنا فى "القصة" السابقة المشار إليها، ومما يوكد سطوة "الحدثين" على "الشخصية" ويبرز "القهر" الواقع عليها هناك، وقد يقومان [الحدثان المتدخلان] على "التقابل" الدلالى، مما يؤكد عنصر"المفارقة" أو تحقق"الشخصية" داخل إطار "الحدث" الأول، وقمعها أو محاولات قمعها "داخل إطار" "الحدث" الثانى ويظل تغليب أحد "الحدثين" على الآخر هو أساس "الرؤية" النقدية فى تحديد طبيعة "الشخصيه" المدروسة ونلاحظ هنا أن "الحدثين" المتداخلين يقومان على عنصر"المفارقة"، فـ"المشهد" اللاحق مباشرة لـ"الصورة" السابقة، هو "مشهد" حوارى بين تلك"الشخصية" الساعية إلى "الانطلاق" و"الاندماج" فى عالم "البحر" وأمها:

"– دوما لا تسمعين الكلام، خذى.

رشقت مقياس الحرارة فى فمها.

– تنزلين البحر فى فبراير. مجنونة.

صاحت زافرةً نفساً حارقًا فى وجهها، فتحت نصف عين، كان وجه أمها منتفخًا كجسدها البدين الذى يهتز كلما تفوهت بكلمات نابية".

والحقُّ أن وصف هذا "المشهد" بأنه حوارى، أو يعتمد "الحوار" أساساً هو وصف على سبيل "التجاوز" لأننا لا نجد فيه - بالفعل - حواراً "صريحاً" بين طرفين، حيث لم نسمع إلا صوت "الأم"، مما يمكن القول معه إننا أمام حوار "ضمنى" نعلم فيه - على وجه اليقين- ردود "الشخصيه" الرئيسية من خلال معرفتنا بصفاتها التى اتضحت فى "المشهد" السابق.

لكن غياب صوت "الفتاة" هنا، وإن كنا نستطيع معرفته أو تخيله، موحٍ بهيمنة "الأم" ومحاولتها التغلب على وعى تلك "الفتاة" وحركتها.

وهو أمر يتضح من خلال الأفعال التى تنسبها "الساردة" الخارجية إلى شخصية "الأم": رشقت، صاحت، إلخ، أو من خلال أوصافها: زافرة نفساً حارقًا، كان وجه أمها منتفخًا كجسدها البدين.

ثم يأتى "المشهد اللاحق مباشرة امتداداً لـ"الصورة" السابقة التى رأيناها فى بداية "القصة" كأن هذا "الحوار" الذى كان - على مستوى السرد الفعلى - من جانب واحد هو جانب "الأم" كأن هذا "الحوار" أشبه بالجملة "الاعتراضية" التى تضعها "الساردة" على سبيل "المفارقة"، أو كأن هذا "المشهد" التالى لـ"الحوار" هو رد "الشخصية" الرئيسية على أحكام "أمها":

"طوحت فردتى الحذاء بعيداً، بللت ساقيها، دغدغتها اللمسة الطفولية لوجه الماء، مالت برأسها حيث السماء اللا منتهية، رأت الغيم متجمعاً فى قلب السحب والنوارس الداكنة تحوم فى حلقات دائرية".

يتسع فى هذا المشهد مجال "الرؤية"، فبعد أن كان مقصوراً على رصد حركتى "الشخصية" و"البحر" فى "الصورة" الافتتاحية، نجد هنا: السماء، والنوارس والغيم والسحب، حيث تتجه "الرؤية" إلى أعلى كما يتسم "الفعل" الأول الوارد فى هذا "المشهد" بالعنف "طوحت" وكأنه محاولة للخلاص مما يقيد حركة "القدمين"، ثم نلاحظ إيحاءات "الأفعال التالية" بالحنوِّ والتناغم والتناسق: بللت، دغدغت، مالت.

ثم نلاحظ توظيف "العنصر" اللونى بوضوح، على نحو ما يظهر فى وصف "النوارس" بـ"الداكنة" إضافة إلى ما فى "السماء"، و"الغيم"، و"السحب" من إيحاءات "لونية" لم تكن "الساردة" فى حاجة إلى ذكرها.

واللافت أن يستمر هذا "المشهد" فى المقطع التالى دون تفتيت لـ"الحدث" هذه المرة كأن "الساردة" و"الشخصية" الرئيسية تحاولان تغليب هذا "الحدث":

"قطرات مبللة تسقط على جبينها، أخرجت لسانها لتلعق حبات الماء الباردة، دعت المطر إلى مصاحبتها، رفعها الموج، قذفها، غاصا فى قلب الزرقة منتشيين ليصعدا مع الموجة العالية وقد اغتسلت نشوتهما بالملح ورائحة اليود".

يضيف هذا "المشهد" ملمحًا آخر جديدًا، وإن كان امتدادًا لما سبق، وهذا الملمح هو دخول حاسة "التذوق" للمرة الأولى: "أخرجت لسانها لتلعق حبات الماء الباردة"، كما يتجلى - على نحو أكثر وضوحًا - عنصر "التشخيص" على نحو ما يظهر من مصاحبة "المطر" لها [الشخصية الرئيسية] وغوصهما معًا فى قلب "الزرقة" منتشيين، ثم اغتسال "النشوة" بـ"الملح ورائحة اليود".

وكما تعتمد "الساردة" أو لنقُل "الكاتبة" على "تفتيت" "الحدث" كاستراتيجية كتابية فإنها تعتمد أيضًا على تقنية "الاسترجاعات" الزمنية البعيدة. والحق أن الملمحين متداخلان، حيث لا يمكن تصور "تفتيت" لـ"الحدث" بغير "استرجاعات" أو "استباقات" زمنية.

تقوم الساردة بتوظيف تقنية "الاسترجاع" الزمنى فى هذا المشهد التالى، حين رأتها خالتها - ذات يوم - فى أثناء تبديل ملابسها [ولنلاحظ تكرار دالة "الملابس"].

واللافت أيضًا أن هذا "المقطع" يقوم على تداخل "حدث" التعرى و"حدث" الذهاب إلى "البحر" على مستوى "الجملة" القصصية [لا على مستوى المشاهد كما رأينا] ولنلاحظ هاتين الجملتين: "حين زحفت عينا الخالة لأسفل، خبأت عشها الصغير والضحكة تنفلت من عينيها الناعستين".

ثم مباشرة:

" رفرفات النوارس الجامحة تزداد مع طرقعة أول ضوء للبرق".

ولا شك – وهو تأويل غير بعيد – فى أن "جموح النوارس" فى الجملة الثانية وهى جملة تصويرية واضحة، يتوازى مع "جموح" رغبات "الذات" فى "التحقيق" والفاعلية، وإذا كانت هاتان "الجملتان" تقومان على "التوازى" الدلالى القريب، فإن "الجملة" الثانية [رفرفات النوارس...] تقوم على عنصر "المفارقة" الواضحة بينهما والجملة التالية مباشرة: "البيوت الواطئة على الشاطئ متلفعة بالصمت والوحدة".

حيث نجد من ناحية: البيوت الواطئة فى مقابل ارتفاع "النوارس"، و"التلفع" فى مقابل الاندماج مع الطبيعة من قِبَل "النوارس" ومن قِبَل "الشخصية" والصمت فى مقابل الصوت المرتفع [طرقعة] والوحدة فى مقابل ازدحام الطبيعة بعناصرها.

وبعد كل هذه العناصر "المتوازية" و"المتقابلة" دلاليًا من خلال تصويرات مجازية واضحة تقوم على "التشخيص" و"التجسيد" والاستخدامات "الكنائية، أقول بعد كل هذا تتدخل "الأم" أو تظهر مرة أخرى بلغتها "التداولية" الدالة: " الواحدة منا، لم تكن تجرؤ على النظر من الشباك دون إذن".

والحق أن "الكاتبة" تحاول اصطناع "تضاد" واضح بين "لغة" "الساردة" التى تتماهى معها و"لغة" "الأم" حيث تجنح لغة "الساردة" إلى التصورية والمجازية القريبة – حقًا – من لغة "الشعر" فى حين تجنح لغة "الأم" إلى "المباشرة" و"الحدة" و"الكنايات" الشعبية المتداولة.

ظلت "الساردة" الخارجية التى تتخذ موقع "الراوى" الخارجى العليم والممثل لنمط "الرؤية من الوراء" حيث تكون معرفته > معرفة الشخصية المقدمة(٥٩).

أقول ظلت هذه "الساردة" هى المهيمنة على حركة "السرد" داخل "القصة" باستثناء المقاطع الحوارية القليلة التى وردت سريعًا، ورغم ذلك فقد كانت هذه "الساردة" أقرب ما تكون إلى "شخصية" القصة الرئيسية، وليس أدل على ذلك من إفساحها

المجال لتلك "الشخصية" فى نهاية "القصة" لكى نسمع صوتها مباشرة بعد أن ظل متوارياً خلف صوت "الساردة":

"أعرف يا أمى أن حرارتى سوف ترتفع وأن السعال لن ينقطع وأنها كسابقتها نوبة برد وستزول ولكن ما المانع لو خلعتِ غطاء الرأس السميك الذى تخفين خلفه شعرك الجميل وتلك الأقمشة الغليظة التى تحاصرين بها جسدك ونزلت البحر؟

لم أرك تنزلين البحر صيفاً كان أم شتاء يا أمى، لو نزلت مرة واحدة، مرة واحدة فقط يا أمى سوف تعشقينه مثلما عشقته أنا حتى فى عز فبراير".

يتضح هنا لأول مرة استخدام ضمير "المتكلم" على لسان "الشخصية" الرئيسية بعد أن كنا نرى أفعالها من خلال منظور "الساردة" الخارجية.

ولعل إنهاء "القصة" على هذا النحو الذى نرى فيه "صوت" الشخصية الرئيسية أو نسمعه، مما يؤكد بروز "شخصيتها" أخيراً وتأكيد تحقق رغباتها وجنوحها إلى أفعالها الدالة على مداومة هذه "الرغبات".

يبدو أن دالة "البحر" ورمزيتها وكيفيات توظيفها من الدوال التى تحتاج إلى دراسة منفردة لمقاربتها داخل "القصة النسائية القصيرة"، وذلك لما لاحظته من شيوعها وكثرة ترددها داخل هذه "القصة" فقد لاحظناها سريعاً فى قصة "ابتسامة السكر" لسلوى بكر، وبصورة موسعة فى قصة " فبراير" لابتهال سالم، وها نحن نجدها مرة ثالثة فى قصة "فنجان من البن المحوج" لمنى حلمى، لكننا نلاحظها هنا مضفورة مع "دوالٍ" أخرى كثيرة، وإذا كان "البحر" غالباً ما يرتبط بـ"المجهول" أو يرمز إليه، فإن "الساردة" التى تتخذ وضع "الراوى" الداخلى المشارك فى "الحدث" بوصفه "شخصية" رئيسية، تعلن منذ "البداية" عشقها لذلك "المجهول": "أعشق المجهول وأعشق البن المحوج فكيف لى أن أقاوم امتزاجهما فى فنجان قهوة يرتشف؟".

هكذا تبدأ "القصة" بجملتين خبريتين تكشفان عالم "الشخصية" الرئيسية، ورغبتها فى "مفارقة" الواقع المعلن الواضح، مما يعد تمهيداً لما سيأتى بعد ذلك من حب "للرحيل" أو رغبة حارة فى الاطِّلاع على "الغيب".

وإذا كان "المجهول" قد استدعى - على نحو بعيد بعض الشيء - عالم "البحر"، فإننا مع مقاطع أخرى سوف نجده "صريحًا" حين تقــول "العرافة" - ذائعة الصيت فى معرفة موازين الكون وحقائق القلوب - "لشخصية "الساردة" كاشفة عن بعض صفاتها:

" أنت فى عشق محرَّم مع البحر من أجله تتحملين مشقَّة الأسفار، ولوم البشر، من أجلك لا يبالى بغضب الموج، أو احتجاج الأسماء".

يبدو "البحر" هنا "فاعلاً" أصيلاً فى حركة "التجاوب" مع "الساردة"، فهى إذن قد تحملت أو تتحمل "مشقة الأسفار" و"لوم البشر" من أجله، فهو - من جانبه - لا يبالى بـ"غضب الموج" أو احتجاج "الأسماء"، إن البحر فى مثل هذه الصورة يسعى إلى الانخلاع من طبيعته أو عالمه [الموج والأسماك] ربما بالقدر الذى تسعى به "الساردة" إلى الابتعاد والرحيل عن عالم "البشر":

" سيحبك رجال كثيرون، كلهم يا ابنتى مخطئون، فأنت لا تبحثين عن الحب، عن الدهشة تبحثين، عن الخطر وعن الجنون. هذا قدرك يا ابنتى إياك والهروب منه، ستعيشين وتموتين بكرًا حتى لو عاشرت رجال الأرض وتزوجت ألف مرة، فسوف تزفين إلى السماء زهرة عذراء، خضراء واقفة مثل الأشجار".

تتأكد تيمة "التمرد" هنا من خلال إبراز خصوصية تلك "الذات" المتأبية الغامضة التى سوف تظل "سرًا" مغلقًا توظف "الكاتبة" دالة "العذرية" معادلاً موضوعيًا للتعبير عن انغلاقه.

على أن هذه "الفردية" الجامحة والمسكونة بعشق المجهول تظهر من بعض الإشارات الرمزية الأخرى، أو لنقل الإشارات التى يمكن تأويلها على هذه "الدلالة":

"بينك وبين يوم الأحد ود غامض، لكن أسعد أيامك الأربعاء. احذرى أيام ٨، ١٨، ٢٨ من كل شهر، لا تقابلى أحداً، لا تتناولى إلا الماء والخبز الجاف. ولا تنامى إلا بعد الفجر. وفى أيام ١٣، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢١، تُفتَح لك أبواب السماء، فافعلى ما يحلو لك واطلبى ما تشائين".

تبدو "لغة" تلك "العرافة" مغرية حقًا بـ"التأويل" فهى تعتمد - أساسًا - على "الرمز" و"الإيحاء" وقوة "المخيِّلة"، بناء على ذلك يمكن تفسير ذلك "الود" الغامض بين "الساردة" ويوم "الأحد" وانفتاح أبواب "السماء" لها فى "الأيام" ذات الأعداد "الفردية" بوصفه امتدادًا لهذه "الرغبة" فى "التوحد" و"الانفراد"، ولا أظن أننى أتمحل كثيرًا فى هذا "التأويل" لأننى أضع "رموز" تلك "العرافة" التى هى - فى الأساس - رموز "الكاتبة داخل سياق "القصة".

وإذا كانت "ابتهال سالم" فى "القصة" السابقة قد مسّت مسًا خفيفًا طبيعة "الفنان" فى نأيه عن "السكون" و"الهدوء" و"الاستقرار"، فإن منى حلمى هنا لا ترى "الفرح" بوصفه "خطيئة نبيلة" إلا حين تمارس "الفن" لأنها - فى تلك اللحظة - تبدع نفسًا أخرى: "الفرح خطيئة نبيلة، قدرك ألا تتذوقيها إلا حين تمسكى(*) - كذا - بالقلم، وتخطى(**) على الورق نفسك الأخرى، فى عالم آخر".

وارتباط "الفن" بـ"التمرد" مما لا يحتاج إلى تدليل، وهو "تمرد" لا يتوقف عند حدود رفض المعايير "الواقعية" السائدة فى جوانبها المتخلفة فحسب بل "تمرد" على "الذائقة" الفنية التقليدية، وقد يتضح ذلك فى هذه "القصة" على أكثر من مستوى، منها - أى هذه المستويات - توظيف "لغة" الشعر على نحو واضح فى الكثير من مقاطع "القصة" استجابة لما نشهده منذ فترة من مرونة "الأجناس" الأدبية وتداخلها تداخلاً فعالاً يثرى عوالمها وتقنياتها جميعًا.

ولننظر إلى هذه "التشبيهات" المتتابعة: " قالت العرافة: اسمك ذروة الأحلام. عقلك كالهواء مخاطر أبدًا فى الأجواء. قلبك يا ابنتى كالماء، الإمساك به درب من المحال.

أو قولها: "أمامك سكة سفر على قضبان من حنين تعودين منها فى ليلة قمرية".

على أن "الصورة" السابقة تلفتنا - فوق مجازيتها - إلى أمر دالٍّ هو أن حركة "الساردة" مرتبطة أساسًا بـ"حنينها" إلى "المجهول" ورغبتها الدائمة فى "مقاربته".

(*) الصحيح لغويًا - بطبيعة الحال - أن تقول "تمكسين".

(**) الصحيح لغويًا - بطبيعة الحال - أن تقول "تخطّين".

ذكرت أن "الساردة" قد اتخذت موقع "الراوى" الداخلى المشارك فى الأحداث بوصفه "شخصية" رئيسية، وقد أكد ذلك حضور "الساردة" – بطبيعة الحال – من أول "القصة" إلى آخرها، وهو ما يوحى برغبتها فى تأكيد "ذاتيتها" وحضورها "الفاعل"، كأن بنية "السرد" هنا تتوازى – فنيًا – مع الدلالات الرئيسية التى تسعى "القصة" إلى استظهارها.

وقد اعتمدت "الساردة" فى تأكيد "حضورها" هذا من خلال اتجاه "القصة" عموماً إلى وصف هذه "الشخصية" داخلياً وخارجياً، الأمر الذى يجعلها أقرب إلى "قصة الشخصية" على حد التسمية التى أطلقناها – سابقًا – على قصة "موال شوق" لاعتدال عثمان.

وقد مر بنا بعض "المشاهد" المعبرة عن جوانبها "الداخلية" التى تتوقف أمامها كثيراً مقارنة بالمشاهد المعبِّرة عن "مظهرها" الخارجى الذى ظهر فى هذا "المشهد" الوحيد: " سألت العرافة: من تكون تلك الصامتة الشاردة ذات الشعر مختلط الألوان، المسافر فى كل اتجاه؟ من تكون تلك المختبئة وراء الثوب الأسود المرصَّع بآخر حكمة مرسَلة إلى البشر؟".

والحق أن هذا الوصف الخارجى لا يخلو من دلالات داخلية، إذا ما حاولنا تفسير صورة "الشَّعر المسافر" فى كل اتجاه بوصفه معادلاً لشخصية صاحبه الراغبة فى السفر صوب "المجهول" أو "البحر"، وهى صورة قريبة الشبه بما لاحظناه فى صورة "رحيل الشعر المحلول مع المراكب البعيدة" فى قصة "فبراير" السابقة لابتهال سالم، أو تفسير "الثوب الأسود" برغبة "الساردة" فى الابتعاد عن البشر أو معادلاً فنيًا لها.

وهكذا نلاحظ تآزر العديد من العناصر الفنية. لتأكيد قيمة "التمرد" بوصفها إحدى صفات "الشخصية" الرئيسية.

نموذج الشخصية "المغتربة"

يمكن القول أيضًا - كما ذكرنا عند الحديث عن نماذج الشخصية "المقهورة"، ونماذج الشخصية "المتمردة" - إن الشخصية "المغتربة" هى إحدى الشخصيات الناتجة عن وجود نماذج الشخصية "السلطوية"، و"الاغتراب" رغم ما له من دلالات أدخَلَ إلى ذاتية "المغترب" ونفسيته وطبيعة شخصيته ومزاجه الخاص، فإنه - أى هذا "الاغتراب" - لا يخلو من دلالة على واقع "سياسى" و"اجتماعى" محدد يقع فى أسره نموذج الشخصية "المغتربة"، بل قد يكون هذا النموذج "الاغترابى - فى أحوال كثيرة - أكثر دلالة على واقعه بمستوياته العديدة من النماذج "الشخصية" الأخرى: "السلطوية" أو "المقهورة" أو "المتمردة"، وليس أدل على ذلك من أن "الاغتراب" قد أصبح يعنى - فى بعض دلالاته الأساسية - تلك "القطيعة" التى تنشأ بين "المواطن وجماعته أو بين "الإنسان" وتاريخه، وتعميماً لهذا المفهوم يمكن القول إن الاغتراب هو القطيعة بصورة عامة التى تنشأ على المستوى النفسى بين الإنسان ورغباته وعلى المستوى الاجتماعى بين الإنسان وجماعته الصغيرة [الأسرة] وجماعته الكبيرة [المجتمع] أو بين الإنسان وتاريخه فى ما يمكن أن يسمى بـ"الاغتراب الحضارى".

ومن خلال هذا المفهوم الموسَّع فإن الاغتراب لا يقتصر فى دلالته - بطبيعة الحال - على طبيعة المغترب بل يتسع ليشمل أبعاد مرحلة تاريخة معينة.

هل يمكن تصنيف قصة ما - أى قصة - والحكم عليها بأنها معبِّرة عن اغتراب شخصياتها أو شخصيتها الرئيسية من خلال دوران مجموعة من الدوالِّ اللغوية؟

لو صح هذا المدخل النقدى بوصفه مجرد مدخل فحسب لأمكن القول إن قصة "التذكر بقدر أكبر من العاطفية"(٦٠) لنورا أمين هى قصة اغتراب بامتياز لأننا لو حاولنا

- ولن نفعل ذلك تماماً - رصد مجموعة الدوال المعبرة عن الاغتراب لهالنا شيوعها حقّاً ولَنُشِرْ - فحسب - إلى أن مفردة الخواء من المفردات التى ذُكرت صراحة أكثر من مرة وألقت بظلالها مرات عديدة، وغالبًا ما تأتى هذه المفردة وصفًا لـ"المكان"، وسوف نرى أهمية ذلك فى موضع لاحق، ففى المقطع الثانى نجد هذه المفردة صريحة:

"ارتدت سترتها الثقيلة الوحيدة ومرت على جميع الغرف لتتأكد من خوائها"، وفى موضع آخر تصف "صوان" أمها بنصاعة البياض لأنه "محفوظ فى غرفة موصدة على خوائها".

واللافت أن هذا الخواء يقدم بوصفه سمة مرغوبة لا صفة مضادة لرغبة "الساردة"، فهى فى الاقتباس الأول تسعى للتأكد من وجوده الاعتبارى - بطبيعة الحال - كأنها تطمئن لوجود شىء تحرص عليه هو - أى هذا الخواء- الذى حفظ "صوان" الأم على حاله [ناصع البياض]،

وداخل نفس الدائرة الدلالية التى يوحى بها الخواء نجد دوال الوحدة والعتمة والعجز، إلخ.

ولا يتغير إحساس "الساردة" إزاء هذه الدوال عن إحساسها إزاء الخواء:

"فى مثل هذه الحالات لا أشغل نفسى بالتأمل فى وحدتى دون الأوهام التى تمنح الكثيرين دفئًا دائمًا".

حيث تمنحها الوحدة - ولو على سبيل الوهم - إحساسًا بالدفء شأنها فى ذلك شأن الكثيرين، أو قولها تعبيراً عن العتمة التى ألفت التعثر فيها:

"لم يمر اليوم التالى والذى بعده دون أن أتعثر فى سلالم بقية الشقق المفروشة حيث الممرات دومًا معتمة وأزيز الأبواب يباغتك دون سابق إنذار".

هكذا يمر وصف "الساردة" سريعًا على هذه الدوال بوصفها تمظهرات اعتيادية مألوفة دون أن تصدر حكمًا تقيميّاً ضدها أو موحيًا بضجر الذات منها ورغبتها فى الخلاص من أسرها.

ولا يخلو ذلك بداهة من دلالة، فـ"الساردة" على مدار القصة تمر على الأشياء مرور شخصية مغتربة لا يعنيها تأمل ما حولها إلا سريعًا على سبيل الرؤية الأولى:

"تأملت فى الشكل النهائى لاختياراته [قلم الكحل] تأملاً سريعًا أجوف وقد كان الموقف يعج بالتفاصيل الميلودرامية الفضفاضة".

ولنتنبه إلى أن هذا التأمل السريع الأجوف كان لما يخطه هذا القلم الذى امتلك فاعلية الحركة الذاتية حول عينيها، الأمر الذى يوحى بأن هذا التأمل السريع الأجوف لم يعد مقصوراً على الأشياء من حولها ورؤيتها لها بل شاملاً لرؤيتها لذاتها أيضاً.

ولم يكن وصفها للتفاصيل المحيطة بها بالميلودرامية الفضفاضة إلا على سبيل السخرية حيث نكتشف أن هذه التفاصيل الميلوادرامية لم تكن غير مجموعات الملابس المختلفة: ملابس قديمة متناثرة، ملابس مغسولة، ملابس أنيقة، إلخ.

وكأن "الساردة" تسعى ربما بإرادتها دون أن يخل ذلك بأثر الواقع الموضوعى إلى تجميد حواسها:

"سرنا حتى بوابة الشارع كانت عيناى صماوين إلا عن هذا التكوين [ابنتها] وعن حقيقة غائرة تجسد إيقاع السكون العام".

وليس غريبًا أن تصف حركة ما حولها بإيقاع السكون العام لكن الغريب - واقعيّا فحسب لا على المستوى السردى - أن تصف ابنتها بذلك التكوين الذى اتضح بصورة أكثر تفصيلاً فى موضع آخر حين تصف بحياد ظاهر ابنتها بأنها "تكوين ملفوف فى سترة زرقاء فى أعلاه رأس ابنتى".

إن ما سبق يتجاوز بكثير محاولات تجميد الحواس أو إبطال فاعليتها حيث نصبح أمام محاولة لتجميد المشاعر ذاتها بل والتدريب على ذلك وكأنه غاية تسعى "الساردة" إلى تحققها على نحو ما يظهر جليّا فى قولها:

"إن التضمين عادة ما يكسب التجربة بعداً ملحميّا جاداً وإن كان يزعزع قليلاً المسافات ما بين الماضى والحاضر والعكس، تلك المسافات التى تصلح فى نظرى

للتدريب على الزهد فى كل شىء وعلى التخلص من بقـايا أوصـال التفـاعل العـاطفى ومن ثم النضوج الحقيقى".

فهى ترى العاطفية نقيضاً للنضوج مما يضع عنوان القصة "التذكر بقدر أكبر من العاطفية" فى ضوء جديد ويجعله مرة أخرى على سبيل السخرية تماماً مثل وصفها لمجموعات المـلابس المختلفة بالتفاصيل الميلودرامية الفضفاضة، وإذا كان الزواج هو إحدى التيمات التى لاحظنا تكرارها فى الكثير من القصص السابقة بإيحاءات رمزية اتضحت فى حينها فإنه هنا يتحول إلى مادة لـ"السخرية" أو يتم إفراغ دلالته الحقيقية والرمزية حين تشترط صاحبة إحدى الشقق أن يكون مستأجروها من المتزوجين لا لشىء إلا حفاظاً على المائدة، الشىء الوحيد داخل تلك الشقة الذى تواجهه "الساردة" عند معاينتها وتعلق "الساردة" ساخرة من ذلك بقولها: "الحمد لله أن المـائدة لم تكن بالجودة التى تغرينى بالزواج".

وتستمر نبرة السخرية واضحة من الزواج حين تتوقف "الساردة" أمام فكرة الزواج من سمسار رياضى لتحصل على الشقة المتميزة التى كان يدخرها.

وهكذا تتخلص "الساردة" أو تكاد من أوصال التفاعل العاطفى وتكف داخلها كلمات "أكتافيوباث" عن "الحب الذى يخترق الزمن".

ذكرت أن صفة الخواء بوصفها دالة متكررة صراحة أو ضمناً غالباً ما تتجه إلى وصف المكان، وقد كان هذا منطوياً على دلالة تشير إلى أهمية عنصر المكان داخل هذه القصة على أكثر من مستوى.

فمن ناحية تبدو كل أماكن القصة خاوية أو شبه خاوية إن لم يكن مادياً فعلى سبيل التصور المعنوى، وقد تمثل ذلك أيضاً فى قلة شخصيات القصة وهو ملمح دالٌ على الخواء، فالشخصيتان الأساسيتان هما شخصية الساردة وابنتها جميلة، ورغم حيادية الأم إزاء طفلتها فإنهما فى النهاية تكادان تكونان شخصية واحدة، وأكثر من ذلك فإن شخصية الرجل الذى ظهر فى مقطع واحد من القصة تبدو فى مشهد دالٍ كما لو كان جزءاً منهما أو العكس:

"وضمها [تعبرٌ عن ضم هذا الرجل لطفلتها] أكثر إلى صدره وعندما ألححت فى رغبتى [أن تحملها] قال لى: إنى متدثر بها".

ثم نقول:

"سرنا حتى بوابة الشارع كانت عيناى صماوين إلا عن هذا التكوين وعن حقيقة غائرة تجسد إيقاع السكون العام: بل نحن اللتان نتدثر بك".

ولا يلغى كل ذلك حس الساردة بالاغتراب حيث لم نجد ذكراً لتلك الشخصية بعد ذلك أو قبل ذلك وكأنه كان حالة منتهية، وحتى على مستوى هذا المقطع الذى يرد فيه فإن التدثر به كان مجسداً لاغترابها أو مجسداً لإيقاع السكون العام.

يبدو أن تيمة القصة الأساسية – وهو ما يؤكد أهمية عنصر المكان – هى البحث عن بيت بكل ما يعنيه ذلك من اغتراب ورغبة فى السكن بمستواه المادى والمعنوى، ففى بيت مى [وهى الشخصية الرابعة التى تظهر فى جملة واحدة ثم تختفى إلى آخر القصة] تقول الساردة لابنتها: "غدا ستعثر أمها [الساردة] على بيت يكون لها".

وتظل هذه الرغبة دائمة ومحبطة فى الوقت ذاته حتى تصف نفسها بأنها:

"كغريب [ولنلاحظ دلالة الصفة على الاغتراب] تخايله رغبة فى العودة إلى حيث لا يدرى".

وهكذا تتحول الشخصية على مستوى إحساسها بنفسها إلى مجرد شىء مضاف إلى الأشياء المحيطة بها، كما قد يظهر من هذا السؤال المرير الوارد فى بداية القصة:

"هل ينبغى أن أصطحب معى شيئًا من ذلك [تفاصيل الغرفة]؟ أم ينبغى أن أضيف لهم شيئًا جديدا؟".

ثم نكتشف أن هذا الشىء الجديد لم يكن سوى ذاتها كما يظهر فى آخر سطرين فى القصة: "سوف يكون البيت الفارغ كما هو لم يتغير لكنى سوف أكون قد دربت أكثر على وضع الكحل بشكل محترف وعلى إخضاع حواسِّى لألعاب البرود.

سوف أكون قد أسهمت بالفعل فى الإجابة على ذلك السؤال القديم [السؤال السابق كما نعتقد تماماً] وأضفت لهم شيئًا جديداً غير محدد الهوية".

وهكذا تتجاوب بداية القصة ونهايتها فى تأكيد دلالتها المحورية الدائرة حول اغتراب تلك الشخصية وإحساسها بـ"التشيؤ".

تستمر تيمة الخواء التى خلعتها نورا أمين على المكان أو الأماكن كلها فى القصة السابقة، فى قصتها الثانية "دراما"(٦١). لكنها تخلعها هذه المرة على شخصية الساردة التى تتخذ موقع الراوى الداخلى المشارك فى الأحداث على اعتبار وجودها كما سوف نرى كما تخلعها على تلك الشخصية الواقعة خارج السرد وإن كانت مؤثرة فيه.

ولتوضيح ذلك يمكن أن نتأمل قول "الساردة" مخاطبة تلك الشخصية:

"أتَبَادَرُ إلى ذهنك أحيانًا أليس كذلك؟ وتتبادر أنت إلىَّ كذلك بلمساتك الحانية والفحولة التى كنت تأملها بالخواء الذى جاورتنى فيه والآمال التى ابتعنا منها العديد".

إن التواصل هنا فى حقيقة الأمر لا يتم إلا عبر وعى الساردة أو تصوراتها ورغم ما كان منتظَراً من تفعيل قوة الخيال فى رسم صورة إيجابية لهذا التواصل على عادة الطرح الرومانسى، على الرغم من ذلك أو ربما بسببه فإن الكاتبة تسعى كعادتها فى القصة السابقة إلى تفريغ هذا التواصل من حمــولاته الرومانسية المتوارثة وجاعلة بذلك من طبيعة تلك العلاقة على المستوى الذهنى صورة مجسدة لطبيعة العصر بأسره، فبعد أن تستعرض صور تلك العلاقة ومراحلها المعروفة كأنها لعبة شائعة ومتداولة، أقول بعد أن تستعرض ذلك تنهى القصة بقولها: "قريبا نصبح أبناء بارِّين جداً لهذا العصر"...

... ملمحة من طرف خفى إلى طابع السخرية الكامنة فى هذه الجملة من تلك النتيجة المنتظرة.

ترسم الساردة صورة غرائبية لتلك العلاقة أو لإحدى مراحلها الأولى يبدو فيها استهجان الساردة واضحاً: "سوف نتعرف قليلاً التجارب السابقة لكل منا ومستواه

الاقتصادى ثم بعض الثرثرة فى المرات القليلة التالية عن الحب والأحلام الوردية والأصدقاء الخونة والمجتمع القبيح حتى يصبح الوقت مناسباً كى تتلامس أيدينا دون حرج فنلتهم فى أناقة أو فى هرج بقية الأذرع والأكتاف والصدور"، إلخ.

يبدو هذا المقطع للوهلة الأولى كأنه منقسم على نفسه حيث نجد من ناحيةٍ ذلك التقارب الإنسانى القائم على معرفة كل طرف بالآخر والحديث عن الحب والأحلام الوردية [هكذا فى صياغة رومانسية ماكرة] والأصدقاء الخونة والمجتمع القبيح [بوصف ذلك ربما اهتماماً بالشأن العام]، ثم نجد صورة الالتهام فى توالٍ سريع مباشر وارتباط غائى واضح على نحو ما يظهر من استخدام "حتى" التى تفيد الغاية كأن كل ما سبق من تعارف وحب وأحلام وردية وتوصيف للمجتمع لم يكن إلا انتظاراً للوقت المناسب لهذا الالتهام.

وهكذا تستمر هذه اللعبة على حد تعبير "الساردة" حتى يسقط الطرفان من الإعياء ومن عجزهما عن مجاراة الرغبات التى تأكلهما واللعبة التى تتغذى عليهما.

لكن ما ينبغى الالتفات إليه هو أن "الساردة" لا تقدم حكما أخلاقيّا على حالة محددة بل تكاد ترثى لنفسها ولتلك الشخصية التى تحايثها على مستوى الوعى حيث لم يبقَ لهما إلا تلك الأجساد التى يتلهون بها:

"ونعاود الكرَّة كى نتقن اللعبة أكثر أو كى نتفوق عليها نتلاعب بأنفسنا بأجسادنا برغباتنا لأنها الأشياء الوحيدة المتاحة لدينا".

فالطرفان حقيقة يعيشان واقعًا يدفعهما إلى الاغتراب ولم تكن صورة الالتهام التى رسمتها "الساردة" ساخرة سوى تعبير عن هذا الاغتراب أو مظهر من مظاهره، وفى صورة دالة على هذا الواقع تلمح "الساردة" إلى:

"أطفال الليل الوحداء الذين يترسبون فى أرصفة وسط المدينة".

مما يدفعها إلى حس اغترابى واضح، يجعلها تعامل الموت فى بساطة لافتة:

"ننتهى الى شيخوخة ونحن فى مقتبل العمر ونقضى أمسياتنا فى التطاول على الدولة والنظام والأجيال السابقة حتى لا تواجهنا إخفاقاتنا ونتأثر ونشرد ونصمت ثم نكفّ نهائيّاً عن الحياة ونحقق النهاية المرجوة فى أناقة وفى هرج".

ولا شك فى أن وضع انتقاد الدولة أو النظام أو الأجيال السابقة فى سياق قضاء الأمسيات يفقد هذا الفعل الجاد مصداقيته ويجعله أقرب الى الحديث المرسل لإزجاء الوقت وانتظار النهاية المرجوّة!

تبدو القصة أقرب إلى المونولوج الذاتى الطويل الذى تؤديه الشخصية الوحيدة الحاضرة داخل السرد وهى بنية واضحة الدلالة على الاغتراب حيث لا نجد شخصيات أخرى محايثة لتلك الشخصية سردياً كما لا نجد أحداثاً بالمعنى التقليدى الذى يستلزم وجود أطراف عديدة متجاورة سرديا ومتصارعة أو متجاوبة فى ما بينها.

ولعل ذلك ما يفسر شيوع الأساليب الإنشائية الاستفهامية دلالة على حيرة الساردة وترددها واغترابها.

ربما كان من المفيد قبل الحديث عن قصة "ثنائية"[٦٢] لرانية خلاف أن أعرض لما يسمى بالبنية السردية العجائبية لاعتماد هذه القصة عليها.

والعجائبى شكل أدبى يقع وسطاً بين الغريب الذى ينتمى رغم اتصافه بالغرابة إلى الواقع والعجيب الذى ينتمى إلى الخيال أو ما فوق الواقع، مما يعنى التردد بين نسبة هذا العجائبى إلى الواقع فيكون بذلك عجائبياً غريباً ونسبته إلى الخيال فيكون بذلك عجائبياً عجيباً بناء على تقسيمة تودوروف التالية:

"غريب - محض/عجائبى - غريب/عجائبى - عجيب/عجيب محض"[٦٣].

فإذا ما عدنا إلى قصة "ثنائية" لرانية خلاف لأمكن القول إنها تنتمى إلى بنية السرد "العجائبى - العجيب" فهى عجائبية لأننا نتردد فى نسبتها بين الواقع والخيال وعجيبة لأنها تجنح إلى انتسابها إلى الخيال أو ما فوق الواقع.

وقد تجلت هذه البنية فى تصوير "الساردة" التى تتخذ موقع الراوى الداخلى المشارك فى الأحداث بوصفه شخصية رئيسية لنفسها فى بداية القصة:

"إن لسانى لا يكف عن الحركة.. يقفز للأمام وللخلف ويكاد ينفلت للخارج ثم أجده يرتطم فجأة بسقف الحجرة اللزج ويعود يهبط على الأرض متخذاً شكلاً كقطعة اللحم التى ترتجف بشدة".

يبدو تصوير حركة اللسان هنا منتمياً بوضوح إلى البنية العجيبة فى تقافزه وارتطامه بالسقف وسقوطه على الأرض وارتجافه مثل قطعة اللحم.

ولا شك فى أن اختيار اللسان تحديداً لتقديم مثل هذه الصورة دالٌّ على فقدان الساردة للتواصل الحقيقى مع الآخرين بناءً على أن اللسان أداة التواصل الأساسى، وقد انعدم هذا التواصل المفتقَد أساساً بين هذه الساردة والشخصية الثانية المحايثة لها سردياً الذى تصفه بأوصاف لا تقل فانتازية عما سبق، فحين تنظر إلى أذنه تتساءل فى دهشة:

"هل تتسع أذنك لكل هذه الأحذية أم م م... أحذية سوداء وملونة و......".

فإذا ما ربطنا عضو الأذن هنا بعضو اللسان هناك لأمكن تصور اكتمال فقدان التواصل، لا بين هذين الطرفين فحسب بل بينهما وبين من يحيطون بهما، ولا ترجع هذه الرغبة الواضحة فى اصطناع بنية متسمة بكل تلك الغرابة ومفارقة الواقع إلا إلى إحساس الساردة بفقدان مصداقية ما يحيطها من أشياء: "لماذا أشعر إذن أن كل شىء ضحلٌ تافه بسيط؟".

... وإحساسها الدائم بالوحدة والعزلة والأرق: "أراك تقف وحيداً. هل تشعر حقاً بالوحدة؟ هل تعانى مثلى من الأرق؟".

بل إن تلك الشخصية التى تجاورها سرديا تتحول فى بعض العبارات السريعة إلى كائن متلاشٍ لا تحس وجوده: "أنظر إليك ملياً لا أرى شيئاً" أو يتحول إلى "كائن مملوء بالفئران!". كتعبير عن الخواء والخراب: "ألا توافقنى أن منظر وجهك يكون بشعاً حينما تتساقط الفئران من فمك لما توشك أن تفتحه هكذا كل صباح".

أو تصبح ساقاه مأوى للثعابين: "إلى متى تقف فاتحاً ساقيك تاركاً الثعابين تمر بينهما فى طمأنينة؟".

وهكذا تستمر القصة على هذا النحو فى تصويرها لشخصية الساردة أو تلك الشخصية التى تتوجه إليها بالحديث أو الأسئلة الاستنكارية أو تصويرها لشذوذ الواقع الذى تتساوى فيه ثمار الباذنجان الأسود وأصابع الديناميت.

ولا شك فى أن اصطناع بنية سردية متسمة بهذه الفانتازية الواضحة التى لا تعدم وجود أواصر خفية بينها وبين الواقع لا شك فى أن هذا دالٌ على اغتراب "الساردة" على نحو ما يظهر فى نهاية القصة التى تصور رغبتها فى الاختباء أو الاختفاء ابتعاداً عن كل ما يحيطها ومن يحيطها: "الآن يخفت الضجيج يخفت تماماً.. أين أنت الآن.. يا إلهى.. ألن تجىء أبداً؟".

وهو ما يمكّننا من القول إن هذا الضجيج هو الفاعل الأساسى لما أحسته "الساردة" من اغتراب أوحت به تلك البنية الفنية الدالّة.

يظل المكان أحد عوامل الاغتراب الأساسية ومن البداهة أن نقول إن المكان لا يقتصر على مظهره المادى: "شكل بناياته، تفاوتها بين الضيق والاتساع، أو بين البساطة والتعقيد، مواقعها المختلفة [القرية، المدينة، الساحل، الصحراء، المناطق الجبلية].

لا يقتصر المكان على كل هذا رغم أهميته المبدئية بل يمتد ليشمل طبيعة ساكنيه ودرجة فقرهم أو ثرائهم وصراعاتهم السياسية والاجتماعية والآيديولوجية والدينية والعرقية.

وبناءً على ذلك يمكن القول إن قصة "ثقوب الحروف"(٦٤) لمنار فتح الباب هى قصة اغتراب مكانى محمَّل بكل هذه الأبعاد.

فرغم الإشارة العابرة إلى ضفاف النيل الواردة فى بداية القصة فإن مدينة وهران عاصمة الغرب الجزائرى هى مكان القصة الرئيسى مما يضعنا بداية أمام اغتراب مكانى فى مستواه الأول (الانتقال من مكان إلى مكان).

على أن القصة لا تتوقف بطبيعة الحال عند هذا المستوى بل لم تجعل منه أحد دوافع الاغتراب ومع ذلك فإنه يظل مشيراً أوليّا إلى هذه الظاهرة ومؤكداً لها في وعي "الساردة" و"القارئ" على السواء.

ومن الواضح أننا ما زلنا حتى هذه اللحظة نحتكم إلى الابتعاد المكاني الهائل حقيقة بين "القاهرة" و"وهران" لكن الأهم طبقًا لما تطرحه القصة ذاتها هو الاحتكام إلى طبيعة المكان وكيفيات تبدّيه داخل القصة.

ولمقاربة طبيعة المكان يمكن أن نستعير بعض الشواهد الدالة عليها والمتتابعة على مدار البنية السردية دون أن يكون ذلك تشتيتاً للقصة وذلك لأن ملامح المكان بصورة عامه هنا تبدو متجانسة حقّا، فنحن لا نجد على سبيل المثال تقابلات واضحة بين مكان وآخر أو بين صورة المكان في رؤية "الساردة" في مرحلة وصورته في مرحلة لاحقة أو سابقة بل نجدنا أمام مجموعة من الصفات الواقعة داخل دائرة دلالية واحدة:

١- تتطاير أوراق المحاضرات عبر الردهتين الرماديتين المؤديتين إلى باب كبير ومقهى فارغ على قارعة طريق مسدود.

٢- أمر بين كوبين وحذاءين بالمقهى نحو المبنى المظلم المجهول الذي ذكرتني هيئته بك.

٣- أكره اللغة الفرنسية وهذا السلم الضيق المؤدي إلى الردهة.

٤- لحنى كلب الجيران وأنا أهرع سريعًا وقد بدت على وجهي تعبيرات غامضة واخترقت الخرابات لأسير بين هضابها.

٥- انحدر جفني المتكاسل نحو بساط الموج الأزرق المخيف والصخور المهشمة دون هدف وصرت أفزع كل يوم حين يتراءى لي وجهي الآخر في إحدى الصخور العملاقة المخيفة.

٦- أتذكر الآن صوت الرياح وهي تقتل البحر.

٧- كانت أجنحة النورس موجاً متلاطماً ذات وجنات منبعجة والصخور تنعق.

من الواضح أننا أمام تصاعد لافت فى وصف المكان حيث يبدو الوصف فى الشاهد (١) محايداً تكتفى فيه الساردة بتحديد أوصاف المكان عن طريق: اللون – الحجم – الفراغ – أو الامتلاء الانفساح أو المحدودية. أقول يبدو هذا الوصف محايداً لكنه دالٌّ حيث لا حياد فى "الفن" على مجموعة من المدلولات الأولية المحددة أو المرهصة لما سوف يتأكد فى ما بعد.

فـ"اللون الرمادى" هو أول وصف يقابلنا موحيًا بتلك الحالة البرزخية الغامضة التى سوف تكتنف المكان بحكم كونه – أى هذا اللون – وسطاً بين لونين حادَّين، الأبيض والأسود، وجامعاً بينهما.

كما يوحى فراغ المقهى وانسداد قارعة الطريق بما سوف يواجه الساردة والشخصية الرئيسية الأخرى من إحساس حقيقى – يحمل مصداقيته كاملة كما سوف نرى – بخواء المكان وانسداد آفاقه.

وفى الشاهد (٢) يبدو على نحو ثنائى واضح ضيق المكان على نحو ما يبدو من مرور الساردة بين كوبين وحذاءين!

ثم يتحول فى تصاعد واضح اللون الرمادى هناك إلى لون الظلام هنا ثم يتحول المكان الفارغ من البشر هناك إلى مكان مؤشر عليهم أو على إحدى الشخصيات [الشخصية الرئيسية الثانية].

وإذا كان الضيق قد بدا من خلال صيغة كنائية دالة فإنه فى الشاهد (٣) يبدو صريحا بلفظه، وسوف نؤجل مؤقتاً دلالة كراهية اللغة الفرنسية.

وفى الشاهد (٤) نجد دالة الخراب صريحة بعد أن كانت مستوحاة على نحو ما من دالة الفراغ السابقة، ثم تتحول الساردة بعد أن كانت فى الشواهد السابقة تلحظ وتصف بما يشبه الحياد، تتحول هنا إلى شخصية فزعة ومطارَدة.

وعلى غير المتوقع تماماً يتحول بساط الموج الأزرق الذى كان أحد العوالم الأثيرة فى القصص السابقة، يتحول فى الشاهد (٥) إلى شىء مخيف كما تتحول الصخور إلى كائنات عملاقة مخيفة كما يحول فزع الحالة السابقة إلى فزع يومى دائم.

وفى الشاهد (٦) يتحول التقابل الواضح بين الإنسان والطبيعة فى الشواهد السابقة إلى تقابل بين عناصر الطبيعة يصل إلى درجة الاقتتال بين صوت الريح والبحر.

وفى الشاهد (٧) تفعل الساردة مع أجنحة النورس بحالة من دلالات جمالية متوارثة وحقيقية ما فعلته مع بساط الموج الأزرق فى شاهد سابق حيث يتحول إلى موج متلاطم ذى وجنات منبعجة كما تتحول الصخور الصامتة المخيفة هناك إلى صخور ناعقة ومخيفة أيضًا هنا، فإذا ما انتقلنا منعًا للاستطراد الزائد حول المكان إلى عنصر الزمان قرين المكان الدائم والمتداخل معه فى ما يعرف بمصطلح الزمكانية لوجدنا الدلالات نفسها تقريبًا.

ولن أستطرد فى تتبع هذه الدلالات مرة ثانية، ويكفى أن أشير إلى اتصاف الزمن عمومًا فى هذه القصة بالثبات: "ساعاتى متوقفة.... خصلاتى متوقفة" مع ملاحظة الربط الموحى بين "الزمن" و"الذات"، و"الفزع" حيث كان غالبًا مرقشًا بالرصاص ونباح الكلاب ونعيق الصخور وكمون الذات داخله أو هامشيتها وضعفها: "ظل ظل رأسى الصغير مستلقيًا عامين".

على أن هدف هذه القصة هو تصوير شخصياتها وإن بدا ذلك هامشيًا فى بعض القصص، وبناء على ذلك يمكن القول إن شخصية الساردة التى تتخذ موقع الراوى الداخلى المشارك فى الأحداث بوصفه شخصية رئيسية قد بدت منقسمة على ذاتها أو مشطورة بالفعل كما يبدو من هذه الصورة:

"ها قد اقتحمت الشوارع بجسد ينشطر إلى مقطعين طويلين جميلين وخصلة حادة مكثفة من شعرى" أو "كنت أشعر أنى اثنان".

أو تبدو مغيبة عن حقيقتها أو هويتها:

"لم أدرِ بعدُ من أنا ولِمَ خرجت اليوم وكنت قررت الهدوء".

وهو ما يستدعى كراهيتها للغة الفرنسية بوصفها مغيبة لتلك الهوية، ولنتذكر تدليلاً على ذلك مكان أحداث القصة [وهران]، ولا يقف الأمر عند فقدان الهوية بل فقدان الإحساس بالحياة:

"ما زلت لا أعرف إن كنت حية أم مت لحظة سقوطك وارتطامك بدمائك".

هذا إضافة إلى ما ظهر من صفات سابقة عند الحديث عن عنصر المكان والزمان من قبيل الإحساس بالفراغ، والخوف، والفزع، والمطاردة.

أما الشخصية الرئيسية الثانية التى كانت عاملاً أساسيّا فى تأكيد الأحاسيس السابقة لدى "الساردة" فقد اتسمت بالإحساس الحاد بالاغتراب إلى الدرجة التى لم تكن تشعر فيها بمعنى كلمة الوطن:

"لقد تذكرت أننى رحلت من مدينة وهران بعد تلك الحادثة دون أن تلقننى الحروف الأخيرة من اللغة الأكادية قلت لى إنها الطريق لتعلم كل اللغات بما فى ذلك كلمة الوطن".

وما دمنا قد وصلنا إلى هذه النقطة فلا ينبغى أن نمر عليها سريعًا دون أن نؤكد على أن الاهتمام بالخصوصيات اللغوية والحضارية داخل الأقطار العربية لا يتناقض إذا ما فهم وجهه الصحيح مع الانتماء العربى المشترك، ومن البداهة أن نقول إن الكاتبة لا تعتقد غير ذلك بل إنها تصرح به على لسان "الساردة" فى موضع لاحق وفى وضوح تامٍّ:

"تصورت أننى قد أجدك ومعك حقيبتك الخضراء قابعًا داخل الطحالب البحرية ممدداً تحتاج إلىّ وتستوحى قصيدة جديدة هذه المرة بالعربية لا الفرنسية".

وبجانب هاتين الشخصيتين فقد بدت شخصية الرجال السود أقرب إلى الشخصية الاعتبارية الواحدة، فإذا ما حاولنا رصد العلاقات القائمة بين هذه الشخصيات لأمكن القول إن العلاقة بين تلك الشخصية الاعتبارية المشار إليها والشخصية الثانية هى علاقة صراع حاد وصل إلى درجة القتل [قتل الشخصية الثانية].

تقول الساردة مصورة هذا المشهد الدرامي: "احتضنت رأسي الصخرى الذى لم ينم منذ تلك الليلة التى شهدت فيها مخاض القطة الصغيرة التى أبت إلا أن ترافقك فى الجبل فى بطء وحين ماءت بزغ الفجر وأسقطوك فى بئر الكاتدرائية ودقت الأجراس وركضت ألملم دموعى العاجزة من فوق الرذاذ".

وهو مشهد يتسم بذكاء فنى واضح، حيث لم يجعل الصراع قائمًا بين الطرفين المشار إليهما فحسب "الشخصية الاعتبارية - الشخصية الثانية"، بل بين تلك الشخصية الاعتبارية وكل ما يحيط أو من يحيط بها، يستوى فى ذلك المكان "الكاتدرائية" بوصفها رمزًا للمحبة والسلام والحيوان "القطة" التى جسدت فى ما نرى طموح "الساردة" إلى اقتحام الجبل والإنسان [الشخصية الثانية] والساردة.

أما علاقة "الساردة" والشخصية الثانية فقد اتسمت بعدم التواصل أو الديمومة والثبات، ولنتأمل هذه الشواهد:

- قال: " ولماذا لم نلتق قبلاً؟ ثم اختفى.

- صرخت ثم اصطدمت بجسدك الثقيل وبوجهك... وحاولت تقبيلى فهربت...... إلخ".

وهكذا نلاحظ تضافر عناصر هذه القصة كافة فى تأكيد دلالة الاغتراب أو ما يزيد عليه حقًا من خلال لغة إيحائية تعتمد المجاز والتصوير المشهدى الدال.

فى قصة "مسافة بين الأبيض والأزرق"(٦٥) لآمال كمال نجد توظيفًا موحيًا، كما يتضح من العنوان، لدالتى المسافة أو المسافات والألوان وهما من أكثر الدوال قربًا من الإنسان حيث يحيطان به من لحظة الميلاد حتى لحظة الموت.

ورغم ما بين الألوان من إيحاءات مختلفة ورموز متباينة، وهى اختلافات عرفية فى الأساس، رغم ذلك فإن "الساردة" التى تتخذ أيضًا وضعية الراوى الداخلى المشارك فى الأحداث بوصفه شخصية رئيسية، توحد بين هذه الإيحاءات وتجعلها فى مجموعها دالة على تيمة الموت.

تبدأ القصة بتصوير ذلك التناقض الواضح بين صرختها لحظة الميلاد وضحكات المحيطين بها:

" قابلوا صرخاتى.... بضحكاتهم، ليس هناك فرق إذن بين أن تصرخ أو تضحك أن نتألم أو نتلذذ، لقد صرخت يوم الخروج بما يكفى لأن أضحك العمر كله".

يزخر هذا المقطع الافتتاحى بحالات التقابل الواضحة: "الصراخ والضحك"، "الألم واللذة"، لكنها تقابلات يتساوى وقعها فى إحساس "الساردة" على نحو يستدعى من بعيد ما ذهب إليه "حكيم" المعرَّة حين سوَّى بين صوت النعى وصوت البشير وبين البكاء والغناء.

وإذا كان حكيم المعرَّة قد لُقب برهين المحبسين [البيت وكف البصر] فإن "الساردة" هنا تبدو رهينة محبسين آخرين: الألوان والمسافات.

ومنذ البداية يواجهنا اللون الأبيض بدلالته المزدوجة على الميلاد والموت التى تتوازى مع ثنائية الفرح والحزن.

ولأن الموت هو الذى يحيط بالميلاد على نحو ما سيظهر من الصورة اللاحقة تكون دلالة اللون الأبيض على الموت أقوى وأكثر نفاذاً من دلالته على الميلاد والحياة:

"تكفنت منذ اللحظة الأولى فى خرقة بالية.... بيضاء.... ممزقة... ربما من فستان زفاف أمى.... ربما ملاءة سرير.... ربما مما تبقى من كفن جدتى. فصار الأبيض يوم ميلادى وموتى".

تبدو تيمة الموت هى التيمة المهيمنة على هذا المقطع من خلال استخدام الفعل "تكفنت" منذ البداية ومن خلال الصفات التى تخلعها "الساردة" على تلك الخرقة التى تكفنت بها فهى: بالية... ممزقة... وقد تكون قطعة من كفن جدتها".

ولا تأتى الدوال الموحية بالفرح أو الحياة إلا على سبيل تأكيد قيمة الموت التى تتصدر المشهد.

وليس أدل على ذلك من وصف "الساردة" لنفسها لحظة الميلاد بأنها قد أصبحت أشبه بالمومياء التى لا تهتز: "هكذا كان غطائى الأول.. دثرتنى بها أمى فاستحلت مومياء صغيرة لا تهتز".

أو تقريرها فى المقطع الرابع بأن المعانى الجميلة فى زماننا ترتدى لون الموت.

وهكذا يتحول اللون الأبيض من منظورها إلى خلايا سرطانية تسرى بين الألوان.

كما يصبح اللون الأزرق موازيًا للفساد أو موحيًا به وهو أمر يذكّرنا بوصف منار فتح الباب ببساط الموج الأزرق فى القصة السابقة على عكس مما هو متعارف عليه من دلالة هذا اللون على الصفاء والنقاء: من "الأبيض" و"الأزرق" ألوانى... صنع موتى وفسادى.... فأنا أحمل الفساد فى نصف جسدى الممتلئ بالزرقة..... وتشاركنى كل أنصاف أجساد البشر.... الاحتضار.

ولا يختلف الأمر كثيراً عن ذلك فى رؤيتها للمسافات، لكن اللافت هو وصف تلك المسافات بالفراغ كما لاحظنا مراراً كثيرة التداول فى القصة النسائية القصيرة:

"المسافات (ذاك الفراغ القاتم بين نقطة ونقطة) مسافات الطرقات... مسافات الوقت... مسافات أجساد الرجال.... مسافات ذات ألوان سوداء ورمادية.... أرى ألوانها فى عرق السماء..... أمواج..... نفايات السحاب....... من تلك المسافات (مفردات الطبيعة حوله) صنعت روحى ".

وبالاستنتاج البسيط فإذا كانت المسافات "فراغًا" وكانت هذه المسافات هى مسافات: الطرقات، الوقت، أجساد الرجال، إلخ، أمكن القول إن كل هذه الأشياء "فراغ" فى إحساس "الساردة".

ويبدو أن إحساس "الساردة" بكل هذا الفراغ هو قدرها الذى لا تستطيع الفكاك منه، قدرها الذى رأته بعينيها فى اللوح الأسود الملتصق من خلال اصطناعها برحلة معراج متخيَّلة إلى السماوات السبع:

"فى ركن مظلم... هناك...... أجد اللوح الأسود منتصباً مسطور فيه: ألف اسمى وباء بؤسى وتاء تمردى وثاء ثراى ومن أبجديتى محفور فيه: (اذهبى لا لباس لك فى ليل ولا معاش لك بنهار)... أسير بألواح من مسد، بكتاب الموت مدلى من عنقى".

تشيع فى هذا المقطع دوالٌ وموصوفات اللون الأسود: مظلم، الأسود، الثرى، الليل. لكن هذا لا يختلف فى حقيقته عن إيحاء اللون الأبيض حيث ينتهى هذا المقطع بدالة الموت صريحة واضحة.

وكما لاحظنا فى قصة سابقة لـ"عفاف السيد" قامت فى الكثير من مقاطعها أو مواضعها على توظيف بعض مشاهد الحياة الآخرة، نجد هنا توظيفًا موازيًا لمشاهد يوم القيامة تأكيداً لذلك الإحساس بالفراغ حيث ينتهى هذا المقطع (١١) بقولها:

"أبحث عن شىء حولى لا أجد إلا فراغًا شاسعًا ممتلئًا بالألوان".

وبصورة عامة نلاحظ اعتماد هذه القصة على تجريد المكان وتحويله إلى مسافات تتأملها "الساردة" كما نلاحظ توظيفها لدالة الألوان وهى ملمح مكانى آخر.

كما نلاحظ اتساع الزمن حيث يبدأ من لحظة الولادة ويستمر من خلال مقاطع دالة على تطوره إلى مراحل نضج الساردة وقدرتها على تأمل ذاتها وواقعها ومصيرها.

واللافت أيضًا أننا لا نرى شخصيات أخرى مع الساردة وكل ما أشير إليه من شخصيات يتخذ طبيعة الشخصية المستدعاة من خارج السرد: "الأم ، الأب، الجدة، الحبيب"، وهى شخصيات وصفتها سابقًا بأنها شخصيات تقع خارج السرد لكنها مؤثرة فيه.

ولا شك فى أن اصطناع كل هذه التقنيات الفنية موحٍ من بين ما يوحى به بظاهرة الاغتراب التى سيطرت على إحساس "الساردة" وسعت القصة إلى تأكيدها.

على سبيل التشبيه التمثيلى بلغة البلاغة القديمة أو على سبيل التمثيل الأليجورى فى المقطع الافتتاحى على الأقل تقدم مى التلمسانى فى قصتها "لعبة الموت"[٦٦]

صورة لشخص يضعه أربعة رجال أو ربما أكثر فى ملاءة بيضاء ويقذفون به إلى أعلى ثم يلتقطونه صائحين، وهو "زائع البصر، لاهث الأنفاس".

وهى - أى هذه الصورة - تشبيه تمثيلى أو تمثيل أليجورى لأنها تتماثل على نحو ما سوف يتضح سريعًا مع حالة "الساردة" التى فقدت ابنتها دنيا زاد.

والحق أن هذا الشخص الذى تخاطبه الساردة وتصور حالته على مدار ما يقرب من نصف القصة كأنه محورها الرئيسى، لا يتماثل أو يتماهى مع "الساردة" فحسب بل مع زوجها أيضا، أو لنقل إن حالة هذا الشخص تتماثل بدرجة كبيرة مع حالة "الساردة" وزوجها.

ودلائل ذلك كثيرة: تقول الساردة فى النصف الثانى من القصة تقريبًا:

" ربما أكون قد خضت حقًا لعبة موت مشابهة للعبة الموت التى تمارس على هذا الشخص وطقوس اختبارات أخرى تقتل الخوف والدهشة الفزعة.

لم يتبقَّ ربما سوى اكتساب مناعات الفقد والقدرية المستسلمة والترقب".

هذا هو الربط الأول بين ذلك الشخص وذات "الساردة"، ويهمنا فى هذا المقطع الالتفات إلى حس الاغتراب الواضح فيه، حيث أفضت لعبة الموت المتكررة وطقوس الاختبارات المماثلة إلى قتل الخوف والدهشة والفزع ومهدت لاكتساب مناعات الفقد والقدرية المستسلمة والترقب الذى يجنح إلى القنوط.

وعلى سبيل الإجمال يمكن القول إن هذه اللعبة قد أفضت إلى فقدان الإحساس بالحياة. أما علاقة الربط الثانية فتتمثل فى تكرار دالة الملاءة البيضاء تكرارًا لافتًا فى افتتاحية القصة مع ذلك الشخص الذى يقذف من فوقها وفى خطاب "الساردة" لنفسها أو لزوجها لا فرق:

" لكنك تعرف الآن جيداً لعبة الموت لا تراوغ ولا تندفع ثانية فوق الملاءة البيضاء التى ترفعك إلى قمم الأشجار وتلتقطك ثانية زائغ البصر. فقط انظر فى مرآة الحمام إلى شحوبك الجميل وتذكر أنك ما زلت تحيا".

تبدو هذه الصورة منتمية إلى عالمين: عالم ذلك الشخص المشار إليه من خلال الإشارة إلى الأشجار، وعالم الساردة وزوجها من خلال الإشارة إلى مرآة الحمام بوصفها ملمحًا بيتيًا، ولا شك فى أن هذا الانتماء المزدوج دال على الربط الذى أشير إليه بين العالمين.

الربط بين العالمين أو تداخلهما أو تماهيهما واضح بما لا يحتاج إلى استطراد، وهو أمر يمكّننا من القول إن هذا الحصان الهزيل الطيب الذى يشارك ذلك الشخص الصمت والتأمل والمغامرة والوحدة، ينتمى - بالضرورة - إلى عالم "الساردة"، ولعله "معادل موضوعى" لـ"ذاتها" أو "زوجها".

لا يقتصر الإيحاء بـ"الاغتراب" على ما سبق بل يظهر أيضًا من خلال طبائع "الأمكنة" المشار إليها فحسب، وغير المقدمة تفصيليًا: المدينة المنفية فى الصحراء، الفندق، الممر الضيق بين جبلين. وهى أماكن توحى بـ"العزلة" و"الإقامة المؤقتة" و"الوحشة".

ولا يأتى ذكر "الزمن" إلا وهو مرتبط بـ"الموت" و"الحزن":

" كنت أعد الأيام التى مرت بعد الشهر الثالث من موت "دنيازاد"، مرت إذن تسعة أيام. واليوم هو الخميس [لاحظ دلالة "الانتهاء"]، لم يعد الاثنين يحمل حزنه الخاص ولم يعد الخامس عشر من الشهر يخلف غصة فى الحلق".

والحق أن تقديم "الزمن" على هذه "الصورة" يؤكد ما قلناه سابقًا من فقدان "الساردة" للإحساس بالحياة، حيث تحولت "الأيام" المثيرة لحزنها فاقدة لمعناها وإيحاءاتها.

وهكذا نلاحظ توظيف "الساردة" لمجموعات من "التقنيات" الفنية الدالة على "الاغتراب" من قبيل التمثيل "الأليجورى" الواضح فى بداية "القصة" والمتداخل تداخلاً موحيًا فى بعض مقاطعها "اللاحقة"، ومن قبيل الإشارات "المكانية" السريعة وهو ما لا يخلو من دلالة على عدم "الاستقرار" [استقرار الساردة، استقرار المكان] وكذلك تفريغ "الزمن" من إيحاءاته وحمولاته القديمة داخل إحساس "الساردة".

* * *

لقد آثرت "الجمع" بين نماذج "الشخصية" "المتمردة" ونماذج الشخصية "المغتربة" فى هذا التعليق على سبيل الإيحاء - المبدئى - بتداخل هذين النمطين من أنماط "الشخصية السردية" على عكس ما هو شائع فى النظر إلى الشخصية "المغتربة" بوصفها شخصية سلبية أو ساكنة أو منطوية تجتر - فى وحدةٍ - آلامها وهواجسها.

ولا شك - عندى - فى أن هذه النظرة خاطئة من وجوه عديدة، فمن البداهة أن نقول إن الشخصية "المغتربة" - كما أشرت سابقًا - هى نتاج مرحلة تاريخية تقع الشخصية "المغتربة" فى أسرها.

على أن أهم ما ينبغى ذكره فى هذا الموضع - وبعد استعراضنا للنصوص المصوِّرة لظاهرة الاغتراب - هو أن "الاغتراب" إحدى مراحل التمرد، بل قد يكون واقعًا فى القلب منه.

فالشخصية "المغتربة" - كما لاحظنا تطبيقيًا - تجنح إلى تأمل "الذات" و"الموضوع" [كل ما يحيطها من بشر وأشياء] دون أن تفقد رؤية العلاقة بين إحساسها بـ"الاغتراب" ودوافعه "السياسية" و"الاجتماعية" و"الفكرية".

"الاغتراب" إذن ليس موقفًا انسحابيًا من المجتمع بل هو - فى عمقه - موقف "انتقادى" له، وإن أخذ موقف "التجاوب" فى بعض "القصص" على سبيل المحاكاة "الساخرة".

وإذا كان من المناسب أن نستطرد قليلاً ونعرج على عالم "الشعر"، وهو أقرب "الأجناس" الأدبية إلى "القصة القصيرة"، لقلنا - توضيحًا لفكرتنا فحسب - إن أشعار "صلاح عبد الصبور" وهى ذات حس "اغترابى" مركَّب وعديد الأبعاد، أكثر دلالة على طبيعة " العصر" و"المرحلة التاريخية" التى كتبت فيها مقارنة بأعمال "شعرية" كثيرة مجايلة أو لاحقة لها.

وإذا كان "الاغتراب" يقع - فى مثل هذا التأويل - فى عمق التمرد - فإن التمرد - بناءً على ذلك - لا يخلو من حس "اغترابى" كامن، ويكفى أنه تعبير عن درجة عالية من "الانفصال" عن "السائد" و"المألوف" و"المستقر" بحثًا عن بديل مناقض له.

فى استعراضنا للنصوص "القصصية" المصوِّرة لنماذج الشخصية "المتمردة" لاحظنا اهتمامًا واضحًا - وهو أمر طبيعى - بقضايا "المرأة" على نحو ما بدا جليًا فى قصتَىْ رضوى عاشور وهالة البدرى، حيث اهتمت الأولى بتقديم شخصية "متمردة" على وضعية مجتمعية تحدد للمرأة مجالات عمل محددة لا تؤثر على "طبيعتها" المفترضة داخل "المنظومة" الاجتماعية "السائدة".

فى حين اهتمت الثانية [قصة هالة البدرى] بتقديم شخصية "متمردة" على وضعية "أسرية" خاطئة لا ترى فى "المرأة" إلا أداة لـ"الخدمة" أو "الرعاية" المتواصلة دون مقابل يقارب هذا "العطاء" الدائم من قِبَل "المرأة".

أما قصة "سلوى بكر" فقد اهتمت بمناقشة مفهوم "الرجولة" من منظور"طفلة" فى بدايات وعيها من خلال أسلوب اتسم بالبساطة والعمق والنفاذ.

ويهمنا هنا أن نشير إلى توفيق "الكاتبات" الثلاث فى اختيار "أماكن" نصوصهن [القرية، البيت، المدرسة] بالترتيب السابق إذ لا شك فى أن تقديم شخصيات "متمردة" داخل هذه "الأماكن" تحديدًا بوصفها "أماكن" قامعة لفاعلية "المرأة"، يعلى من قيمة "التمرد" ويحقق مصداقيته الواقعية والفنية.

أما قصة "ابتهال سالم" فقد اهتمت بتقديم شخصية "متمردة" ضد مفاهيم "جيل" سابق - مثَّلته شخصية "الأم" - تحد من تحقق "ذات" "الأنثى" وتنأى بها عن حريتها الطبيعية.

فى حين اهتمت قصة "منى حلمى" بتصوير شخصية "متمردة" على "الواقع" بصورة عامة، وهو تمرد أقرب إلى تمرد "الأديب" على نحو ما فسره حديثها عن الكتابة بوصفها أداة تحققها وخلقها خلقًا جديدًا.

ولا يخلو من دلالة اتخاذ "ابتهال سالم" لـ"البحر" مكانًا رئيسيًا فى قصتها، وتردده مرارًا فى قصة " منى حلمى"، فهو يشير - مناقضًا بذلك الأماكن السابقة - إلى "التحرر" و"الانطلاق" وتحقق "الذات".

ويبقى السؤال: هل يمكن أن تنجح قصة ما فى تقديم شخصية "متمردة" داخل بنية "محافظة" على مستوى الإبداع؟

والإجابة: "لا" .

وسوف أكتفى بطرح هذا "السؤال" والإجابة المبدئية عليه منتظراً توفر "الوقت" لـ"الاجابة التطبيقية"، ولا ينعكس هذا "السؤال" على "النصوص" المدروسة، ولكن مستوى آخر من مستويات قراءتها.

وفى استعراضنا للنصوص القصصية المصوِّرة لنماذج "الشخصية" المغتربة لاحظنا شيوع بعض "التيمات" الموضوعية، و"التقنيات" الفنية المعبِّرة عن هذه الظاهرة.

فقد شاعت فى قصتَىْ "نورا أمين" تيمات: "الموت، والهامشية، والتشيؤ، وافتقاد الاستقرار، وسطحية العلاقات"، وقد قدمت الكاتبة كل ذلك من خلال بنية فنية مكثفة – رغم طول "القصة" الأولى نسبيّاً – مع اتكاء واضح على تقنية "السخرية" و"المونولوج" الذاتى.

أما قصة رانية خلاف فقد اعتمدت "بنية" "عجائبية – عجيبة" حاولت من خلالها تصوير اغترابها وهامشيتها وافتقادها للتواصل.

فى حين اعتمدت قصة منار فتح الباب على تصوير "الاغتراب" المكانى بمستوياته جميعاً من خلال تآزر تقنيات "القصة" كافة تآزراً فنيّاً لافتاً.

أما قصة آمال كمال فقد عبَّرت هى الأخرى عن "تيمة" "الموت" من خلال تجريدها لـ"المكان" و"توظيف الألوان" واتساع البنية "الزمنية".

فى حين اعتمدت قصة مى التلمسانى – وهو أمر غير متداول كثيراً – على تقنية التمثيل "الأليجورى" المتداخل مع أحداث القصة ودلالاتها. على نحو ما اتضح فى حينه.

وبعد، فإن ما قدمته على مدار هذه الدراسة ليس سوى مقاربة أولية لعالم "القصة النسائية القصيرة فى مصر" من خلال قراءة كيفيات بنائها لـ"الشخصية" السردية طبقًا للتصنيف الذى اقترحته، تطبيقًا على مجموعة من "النصوص" القصصية الممثلة لأنماط تلك "الشخصية".

ولا أشك فى وجود نصوص أخرى عديدة لا تقل أهمية عما قدمت، لكن ما قد يشفع لهذه الدراسة أنها لم تجعل " الاستقصاء" إحدى غاياتها، لما يستلزمه ذلك من جهد يفوق طاقة "الباحث"، وقد يثقل حدود "البحث".

ويبقى التأكيد على ثراء عالم "القصة النسائية" وصلاحيتها وجدارتها بقراءات أخرى عديدة تستظهر جوانب إبداعها المختلفة.

الهوامش

(١) "المرأة ليست رجلاً ناقصاً" أحمد عبد المعطى حجازى "إبداع" ص ٤، ع١ يناير ١٩٩٣م.

(٢) نقلاً عن "الكاتبة والحرية" د. رضوى عاشور، بحث مقدم لمؤتمر "المرأة والإبداع القصصى" المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٥م.

(٣) "حجاب لعزل المرأة عن قضايا الإبداع": سهام بيومى، بحث مقدم إلى المؤتمر السابق.

(٤) "كتابة المرأة بين النمو والظاهرة النخوبية": د. أمينة رشيد، المؤتمر السابق.

(٥) "عبيد وإماء - سادة وسيدات": د. شيرين أبو النجا مجلة القاهرة ص٤٧ يوليو ١٩٩٦م.

(٦) السابق ص٤٧.

(٧) "صورة الرجل فى قصص المرأة": د. سوسن ناجى "إبداع" ص ٥٢،ع١ يناير ١٩٩٣.

(٨) "الخطاب الأدبى النسائى بين سلطة الواقع وسلطة التخييل": اعتدال عثمان، "إبداع" ص١٣ السابق.

(٩) "إشكالية الإبداع فى الأدب النسائى": د. منى أبو سنة، "إبداع" ص ٢٥ السابق.

(١٠) نقلاً عن "الكاتبة والحرية": د. رضوى عاشور، السابق.

(١١) "صوت الأنثى - دراسات فى الكتابة النسوية العربية": نازك الأعرجى ص٢٥، الأهالى للتوزيع - دمشق الطبعة الأولى ١٩٩٧.

(١٢) السابق ص٢٦.

(١٣) السابق ص٢٧.

(١٤) السابق ص٢٤.

(١٥) السابق ص٣٤.

(١٦) "استراتيجية الكتابة النسائية": رشيدة بن مسعود، "عالم الفكر" ص١٢٨، م١، ع١ (١٩٩١).

(١٧) "إشكالية الإبداع فى الأدب النسائى": د. منى أبو سنة، "إبداع" ص٢٤ مرجع سابق.

(١٨) "إشكالية الأنا عند المرأة المبدعة": راوية راشد، بحث مقدم للمؤتمر المشار إليه سابقاً.

(١٩) "خصوصية الإبداع عند المرأة": بهيجة حسين، من أعمال المؤتمر السابق.

(٢٠) "فى أدب المرأة": د. سيد محمد السيد قطب، د. عبد المعطى صلاح، د. عيسى مرسى سليم، ص ٦ و ٧، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ط١ (٢٠٠٠).

(٢١) "القصة القصيرة - دراسة نصية لتطور الشكل الفنى منذ النشأة حتى سنة ١٩٥٢م": د. صلاح رزق ص١١١ مكتبة دار العلوم الطبعة الأولى ١٩٨٤م.

(٢٢) "إسهام المرأة فى فن القص": إبراهيم فتحى، بحث مقدم للمؤتمر السابق.

(٢٣) "نبرات البوح الأنثوى": د. صلاح فضل، مقدمة كتاب "شهرزاد تبوح بشجونها" ص ٦ وص٧. "كتاب العربى" الكتاب الحادى والأربعون، ١٥ يوليو ٢٠٠٠.

(٢٤) نقلاً عن "عن الكاتبة والحرية": د. رضوى عاشور بحث مقدم للمؤتمر السابق.

(٢٥) انظر على سبيل المثال "بلاغة الخطاب وعلم النص": د. صلاح فضل ص٣١٠ وص٣١١، عالم المعرفة (١٦٤) أغسطس ١٩٩٢م.

(٢٦) يعرِّف اسبنسكى الرواية "البوليفونية" أو البنية "البوليفونية" عمومًا بأنها تلك "التى توجد بها عدة منظورات مستقلة يرتبط كل منها بإحدى الشخصيات، ووضوح هذا التعدد على المستوى الآيديولوجى"، انظر "بناء الرواية": د. سيزا قاسم ص١٣٥، ص١٣٦، الهيئة المصرية للكتاب (١٩٨٤م).

(٢٧) "فى نظرية الرواية – بحث فى تقنيات السرد": د. عبد الملك مرتاض ص١٠٢، عالم المعرفة (٢٤٠) ديسمبر ١٩٨٤م.

(٢٨) "قراءة الرواية – مدخل الى تقنيات التفسير": روجر هنيكل. ت د. صلاح رزق ص ٢٣١، دار الآداب ط ١ (١٩٩٥).

(٢٩) "بناء الرواية العربية السورية – ١٩٨٠ / ١٩٩٠": د. سمر روحى الفيصل، ص٨٧، منشورات اتحاد الكتاب العربى (١٩٩٥).

(٣٠) "قص الحداثة": د.نبيلة إبراهيم، "فصول"، ص٩٨ م ٦ ع٤ (١٩٨٦).

(٣١) "فى أدب المرأة: " د. سيد محمد السيد قطب، د.عبد المعطى صالح، د.عيسى مرسى سليم ص٤٩، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ٢٠٠٠.

(٣٢) "إشكالية الإبداع فى الأدب النسائى": د. منى أبو سنة، مرجع سابق ص٢٣.

(٣٣) انظر "بنية الشكل الروائى": حسن بحراوى، ص٢٢٤ المركز الثقافى العربى، ط١ (١٩٩٠).

(٣٤) انظر "بناء الرواية": د. سيزا قاسم ص٨٥، مرجع سابق.

(٣٥) "الرؤية السياسية فى الرواية الواقعية": د. حمدى حسين ص٢٤٦، مكتبة الآداب ط١ (١٩٩٤).

(٣٦) "أساليب السرد فى الرواية العربية": د. صلاح فضل، ص١٣٥، دار سعاد الصباح ط١ (١٩٩٢).

(٣٧) "تحليل الخطاب الروائى": سعيد يقطين ص١٦٩، المركز الثقافى العربى (١٩٩٣).

(٣٨) "بنية الشكل الروائى": حسن بحراوى ص٣١٩، مرجع سابق.

(٣٩) "السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية": نيكولاس بولانتزاس. ت:عادل غنيم ص١٣٣، دار الثقافة الجديدة (١٩٨٩)

(٤٠) "تحول السلطة: " الجزء الأول. ألفين توفلرت: لبنى الريدى ص١٧، الألف كتاب الثانى هيئة الكتاب (١٩٩٥).

(٤١) "رأيت النخيل": رضوى عاشور ص١٥ مختارات فصول (٦٧) أغسطس (١٩٨٩م).

(٤٢) "فضاء النص الروائى. مقاربة بنيوية تكوينية فى أدب نبيل سليمان": محمد عزام ص١١٥، دار الحوار ط١ (١٩٩٦م).

(٤٣) نصوص "بهيجة حسين" القصصية هى أعمال مخطوطة لدىّ وسوف أتعامل معها على هذا الاعتبار رغم نشر بعضها فى بعض الدوريات.

(٤٤) "موال شوق": اعتدال عثمان، "إبداع" ص٥٧ مارس ١٩٨٧.

(٤٥) "ملك الشغل": ابتهال سالم، "إبداع" ص٧٦ مايو ١٩٨٤.

(٤٦) "السمات المميزة للقصة الحديثة": د. محمد فتوح أحمد، بحث ضمن كتاب "قضايا القصة الحديثة" إعداد ربيع الصبروت ص٥٥ الهيئة العامة للكتاب المكتبة الثقافية ٤٨٩.

(٤٧) "دوائر مفرغة": عفاف السيد، "إبداع" العدد السابع، يوليو (١٩٩٦).

(٤٨) لا أتوقع - بطبيعة الحال - أن نحكم على هذا السلوك حكماً أخلاقياً، فـ"الكذب" نتيجة متوقعة تماماً من نتائج "القهر" كما يؤكد ابن خلدون فى أحد مقالاته الشهيرة.

(٤٩) "مخاصمات": منال محمد السيد"، إبداع ص ٩٢ العدد السابع، يوليو ١٩٩٦م.

(٥٠) "ضلع أعوج": نعمات البحيرى، القاهرة الأعداد (١٧٣-١٧٤- ١٧٥) أبريل - مايو - يونيو ١٩٩٧.

(٥١) "هى وخادمتها": هناء عطية، ص١٣ الهيئة العامة لقصور الثقافة، "أصوات أدبية" ٢١٧ يوليو ١٩٩٧.

(٥٢) "منامات": ميرال الطحاوى، "القاهرة" ١٤٨٤، مارس (١٩٩٥) ص١٩٦.

(٥٣) "الحجرات المغلقة": آمال كمال، "القاهرة" ص٢٠٦ المرجع السابق.

(٥٤) "ثلاث قصص": هويدا صالح، "القاهرة" ص٢٢٨ المرجع السابق.

(٥٥) "رأيت النخيل": رضوى عاشور، ص٨١ مرجع سابق.

(٥٦) "أجنحة الحصان" هالة البدرى ص٥١ مختارات فصول ٧٩ (١٩٩٢).

(٥٧) "ابتسامة السكر": سلوى بكر، "القاهرة" ص العدد ١٤٣ أكتوبر ١٩٩٤.

(٥٨) "فبراير": ابتهال سالم، "إبداع" ص٧٩ العدد الرابع، أبريل ١٩٩٦.

(٥٩) انظر فى تحديد مواقع "الراوى" - على سبيل المثال - "بلاغة الخطاب وعلم النص": د. صلاح فضل ص٣١٠، ص٣١١ عالم المعرفة ١٦٤ أغسطس ١٩٩٢م.

(٦٠) "التذكر بقدر أكبر من العاطفية": نورا أمين، إبداع ص٦٩ المرجع السابق.

(٦١) "دراما": نورا أمين، إبداع ص١٠٥ العدد السابع يوليو ١٩٩٦م.

(٦٢) "ثنائية": رائية خلاف، إبداع ص٦٩ المرجع السابق.

(٦٣) انظر "مدخل إلى الأدب العجائبى": تزفتين تودوروف ت: الصديق بو علام، ص٥٧ دار شرقيات (١٩٩٤).

(٦٤) "ثقوب الحروف": منار فتح الباب، إبداع ص٨٨ العدد السابع. يوليو ١٩٩٦.

(٦٥) "مسافة بين الأبيض والأزرق": آمال كمال، إبداع ص٦٤ العدد السابع، يوليو ١٩٩٦.

(٦٦) "لعبة الموت": مى التلمسانى، "إبداع" ص٩٥ المرجع السابق.

المؤلف فى سطور

د. محمد السيد إسماعيل

- دكتوراه فى الأدب العربى الحديث كلية دار العلوم جامعة القاهرة.
- شاعر وناقد مصرى.

صدر له:

● كائنات فى انتظار البعث	شعر
● الكلام الذى يقترب	شعر
● الحداثة الشعرية فى مصر	نقد
● الرواية والسلطة	نقد
● بناء فضاء المكان فى القصة القصيرة	نقد

المراجعة اللغوية : محمود عبد الرازق جمعة
الإشـراف الفنى : مـهـــا عـصـــام



مما لا شك فيه أن تلك "الثنائية" العتيقة التى تقابل بين "المرأة والرجل" لا تخرج عن كونها إحدى "الثنائيات" المتداولة والخاطئة من قبيل "الأصالة والمعاصرة" و"العلم والدين" و"العلمانية والإسلام" و"الموروث والوافد" إلى آخر هذه الثنائيات التى لم نستطع تجاوزها منذ بدايات "النهضة" المعاصرة حتى اللحظة الراهنة.

وإذا كان بعض هذه "الثنائيات" يحتاج إلى قليل أو كثير من "التأويل" لفض تناقضه "الموهوم"، فإن ثنائية "الرجل والمرأة" لا تحتاج – فى اكتشاف زيفها – إلى مثل هذا "التأويل" أو "التأمل" حيث إن الفروق البيولوجية بين الرجل والمرأة فروق كمية لا كيفية، وإن هذه الفروق لا تميز بينهما فى أى نشاط يؤديانه إلا النشاط الجنسى الذى يختلفان فيه ليتكاملا وتستمر الحياة.

Bibliotheca Alexandrina
0916513
736
kh

المجلس الأعلى للثقافة